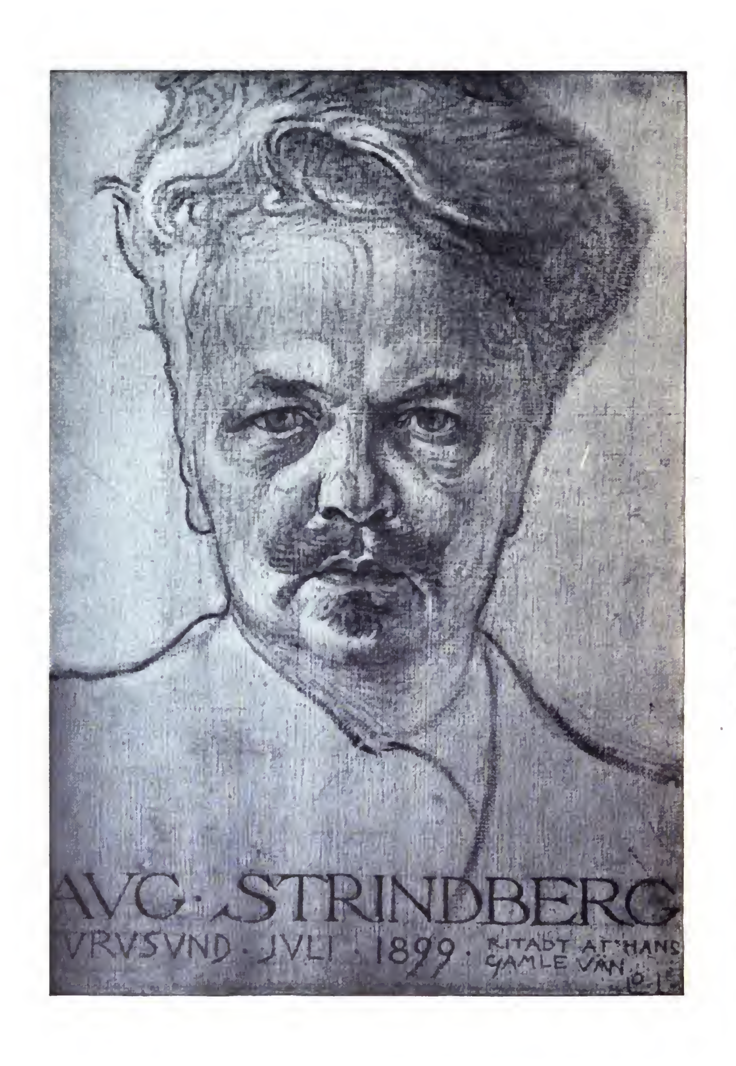
Dramaturgie

August Strindberg








AVG·STRINDBER
VRVSVND · JVLI · 1899 ·
RITADT AF HANS
GAMLE VÄN

AUGUST STRINDBERG

DRAMATURGIE

VERDEUTSCHT VON

EMIL SCHERING





1920

GEORG MÜLLER VERLAG MÜNCHEN

Deutsche Originalausgabe gleichzeitig mit der schwedischen Ausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet. Geschützt durch die Gesetze und Verträge. Gedruckt im Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, München.
5. bis 9. Tausend.

Erste Abteilung

Die Kunst des Schauspielers

Was macht den Schauspieler?

Die Kunst des Schauspielers ist die schwerste und die leichteste von allen Künsten. Aber sie ist, wie das Schöne, fast unmöglich zu definieren. Sie ist nicht Verstellungskunst, denn der grosse Schauspieler verstellt sich nicht, sondern ist aufrichtig, wahr, ungeschminkt; nur der niedrige Komiker tut alles, um sich durch Maske und Kostüm zu verstellen. Sie ist nicht Nachahmung, denn schlechte Schauspieler besitzen sehr oft eine dämonische Fähigkeit, bekannte Personen zu imitieren, während dem wirklichen Künstler diese Gabe fehlt. Der Schauspieler ist auch nicht ganz das Medium des Dichters, nur in gewisser Weise und mit Vorbehalten.

Die Kunst des Schauspielers wird in der Ästhetik nicht zu den selbständigen Künsten gerechnet, sondern zu den abhängigen. Sie kann ja nicht für sich existieren, ohne den Text des Dichters. Ein Schauspieler kann einen Dichter nicht entbehren, aber der Dichter kann im Notfall den Schauspieler entbehren. Ich habe nie den zweiten Teil von Goethes FAUST aufführen sehen, nie Schillers DON CARLOS, nie Shakespeares STURM, aber ich habe sie doch gesehen, als ich sie las; und es gibt gute Stücke, die nicht aufgeführt werden dürfen, es nicht vertragen, gesehen zu werden. Aber es gibt schlechte Stücke, die gespielt werden müssen, um leben zu können; die von der Kunst des Schauspielers vervollständigt und veredelt werden. Der Dichter weiss im allgemeinen, für was er dem Schauspieler zu danken hat, und er ist gewöhnlich dankbar. Das ist auch der überlegene Schauspieler gegen seinen Dichter, und ich sähe am liebsten, sie dankten einander, da die Verpflichtungen gegen-

seitig sind; aber im besten Einverständnis würden sie leben, wenn die unberufene Frage nie gestellt würde. Aber sie wird oft von eingebildeten Narren und von Sternen gestellt, wenn sie zufällig ein untergegangenes verdientes Stück zu Ehren gebracht haben. Für die ist der Dichter ein notwendiges Übel oder jemand, der den Text zu ihrer Rolle schreibt, da ja ein Text da sein muss.

Die Kunst des Schauspielers scheint die leichteste von allen Künsten zu sein, da ja jeder Mensch im Alltagsleben sprechen, gehen, stehen, Gebärden und Mienen machen kann. Aber dann spielt er sich selbst, und das erweist sich bald als etwas anderes; soll er eine Rolle lernen und wiedergeben, wird er auf die Bühne gelassen, so merkt man bald, dass der kenntnisreichste, tiefsinnigste, stärkste Charakter unmöglich ist, während sich eine sehr einfache Natur sofort zu Hause fühlt. Den einen ist die Kunst der Wiedergabe angeboren, die andern haben diese Kunst nicht erhalten. Aber es ist immer schwer, über einen Anfänger zu urteilen, denn Anlagen können vorhanden sein, ohne sich sogleich zu offenbaren, und grosse Talente haben oft einen recht dürftigen Anfang gehabt. Darum müssen Direktor und Regisseur vorsichtig im Urteil sein, denn sie haben das Schicksal eines jungen Menschen in ihrer Hand. Sie sollen prüfen und beobachten, Geduld üben und das Urteil der Zukunft überlassen.

Was den Schauspieler macht und welche Eigenschaften er haben muss, ist sehr schwer zu sagen, aber ich will versuchen, einige anzugeben.

Zuerst soll er seine Aufmerksamkeit auf die Rolle richten, alle seine Gedanken auf sie konzentrieren können, darf sich nicht zerstreuen lassen. Wer ein Instrument spielt, weiss, was es zu bedeuten hat,

wenn die Gedanken ihr Spiel zu treiben anfangen. Dann verschwinden die Noten, die Finger irren umher, machen Fehler, und man bleibt stecken, auch wenn man das Stück kann.

Die zweite Bedingung ist wohl: Phantasie besitzen, das heisst hier: sich Gestalt und Situation so lebendig vorstellen können, dass sie Form annehmen. Ich vermute, der Künstler wird in eine Trance versetzt, vergisst sich selber und **wird** schliesslich der, den er vorstellen soll. Das erinnert an Schlafwandeln, ist aber wohl nicht ganz dasselbe. Wird er in diesem Zustand gestört, oder zum Bewusstsein geweckt, so bleibt er stecken, ist verloren. Darum habe ich immer Bedenken getragen, auf der Probe eine Szene zu unterbrechen; ich habe gesehen, wie der Schauspieler leidet, wenn er geweckt wird; er steht wie schlaftrunken da und braucht einige Zeit, um sich wieder einzuschläfern, Stimmung und Tonfall wiederzufinden.

Keine Kunstart ist so unselbständig wie die des Schauspielers; er kann sein Kunstwerk nicht isolieren, vorzeigen und sagen: das ist meins. Findet er nämlich nicht Resonanz beim Gegenspieler, wird er von diesem nicht unterstützt, so wird er niedergezogen, in falsche Tonlagen gelockt: auch wenn er sein Bestes tut, es nimmt sich nicht aus. Die Schauspieler haben einander in den Händen: es gibt ungewöhnliche Egoisten, die den Rivalen niederspielen, ihn in den Hintergrund drängen, um selber, und allein, in den Vordergrund zu treten.

Darum ist der Geist, ein gutes Verhältnis, beim Theater von grösster Bedeutung, damit das Stück wirkt und sich ausnimmt. Die Schauspieler müssen sich über- und unterordnen, sich ein- und nebenordnen, vor allem aber sich zusammenordnen. Das

ist viel verlangt von Menschen, besonders auf einem Feld, auf dem ein löblicher Ehrgeiz jeden antreibt, sich bemerkbar zu machen, Anerkennung zu erringen und mit erlaubten Mitteln einen wohlverdienten Preis zu gewinnen.

Hat nun der Schauspieler sich die Gestalt und die Szene, die er wiedergeben soll, recht lebhaft vorgestellt, so ist ja das nächste, dass er die Rolle lernt. Das beginnt mit dem gesprochenen Wort, und das halte ich für die Hauptsache in der szenischen Kunst. Ist der Tonfall richtig, so folgt damit ja Gebärde, Mienenspiel, Haltung, Stellung, wenn energische Vorstellungsgabe (Phantasie) vorhanden ist. Mangelt es daran, dann hängen Arme und Hände wie leblose Dinge da, der Rumpf ist wie tot, nur ein sprechender Kopf zeigt sich auf einem leblosen Körper. Das ist gewöhnlich der Fall mit dem Anfänger. Das Wort, das gesprochene, hat nicht die Macht gehabt, alle Leitungen im Körper zu durchdringen und zu verbinden. Aber es können auch falsche Kontakte entstehen; Muskeln, die nicht dahin gehören, beginnen zu zappeln und sich zu bewegen; die Finger zupfen, die Füsse suchen unaufhörlich neue Lagen, ohne zur Ruhe zu kommen; der Schauspieler ist nervös und macht das Publikum unruhig. Deshalb ist es nicht unwesentlich, seinen Körper gesund zu halten, damit man ihn in der Hand hat.

Das gesprochene Wort

Jetzt bin ich am meisten geneigt, das gesprochene Wort an erste Stelle zu setzen. Man kann eine Szene im Dunkeln geben und einen Genuss davon haben, wird sie nur gut gesprochen.

Gut sprechen!

Die erste Bedingung ist: langsam sprechen. Der Anfänger hat keine Ahnung, wie übertrieben langsam man auf der Bühne sprechen kann und sprechen muss. Als ich selber einmal in meiner Jugend Schauspieler werden wollte, folgte ich dem Gespräch unseres vornehmsten Konversationsschauspielers, indem ich halblaut seine Worte nachsprach. Ich war überrascht, denn dass man so langsam auf der Bühne sprechen könne, ohne in eine Predigt zu verfallen, hätte ich nie geglaubt.

Weiter! Der Ton muss im Kehlkopf gebildet werden, der mit seinen Stimmbändern eigens dafür geschaffen ist. Aber Vokale und Konsonanten werden mit dem Mund gebildet: Zunge, Lippen, Zähne. Nur wenn man flüstert, spricht man allein mit dem Mund, und die Unterhaltung im Zimmer ist gewöhnlich eine Art Flüstern oder Plaudern. Unter vier Augen plaudert man, lässt Buchstaben, besonders Konsonanten aus, denn beim intimen Gespräch sieht man an Mund und Blicken, was gesagt wird. Auf der Bühne ist es anders; da ist man Volksredner, ob man nun will oder nicht. Dort muss der Kehlkopf fungieren, und jeder einzige Buchstabe muss ausgesprochen werden. Wenn jeder Buchstabe dabei ist, besonders die Konsonanten, und wenn man den Satz richtig spricht, so ist auch die schwächste Stimme zu hören und zu verstehen. Rachel besass nur eine sehr kleine Stimme, aber sie war in jedem

Winkel des Théâtre Français von allen tausend Zuhörern zu verstehen.

Der gewöhnlichste Fehler ist, dass man zu schnell spricht und die Konsonanten vernachlässigt. Der Schauspieler braucht niemandem vorzulesen, sondern muss nur auf sich aufpassen, vom ersten Augenblick an seine Rolle pedantisch langsam lesen, an sich selber hören, wie gut es klingt, wenn alle Buchstaben dabei sind. Später steigert sich das Tempo von selbst, und wenn er dann über die Laute gleitet, klingt es ganz natürlich und durchaus nicht pedantisch.

Aber zuerst und zuletzt muss man den Ton aus dem Kehlkopf nehmen, um die Laute im Mund zu formen.

Wer gut spricht, wird immer gern gehört, auch wenn er nur ein mässiger Schauspieler ist; er hat immer Glück, verdirbt nichts, erhält Rollen und kann es weit bringen. Hat er dagegen eine schöne Stimme und verliebt sich in die, ja, dann bleibt er oft an der hängen und kommt nicht weiter. Das ist auch eine Gefahr!

Also, *sprechen* wir auf der Bühne und plaudern wir nicht! Schlechte Aussprache entsteht sehr oft an kleinen Theatern, wo die Rollen verschlungen und hastig eingeübt werden, und wo kein Regisseur ist, der Kenntnisse und Autorität besitzt.

Vom Vorteil für den Schauspieler ist es, dass er seine natürliche Stimmlage (Register) aufsucht und die kultiviert. In dieser Lage wird seine Stimme am besten gehört und am schönsten, unter gewöhnlichen Verhältnissen; da ist er immer zu Hause, ist niemals ratlos.

Es gibt jedoch seltsame Ausnahmen, und ich kenne eine Schauspielerin, die ihr schönes zauberisches Altregister niemals benutzen darf, weil es

nicht zu hören ist; sie muss sich zum Sopran hinaufschreien.

In den Stimmlagen schwanken ist unrein singen, und „harmoniefremde Töne“ treten störend auf, weil sie Stimmungen hineinbringen, die nicht dahin gehören.

So sprechen, dass „es wie Theater klingt“, ist etwas Besonderes, das beachtet werden muss. Die Tonfälle gehören nicht zur Rolle, sie gehen nebenher wie lose Pferde, ohne zu ziehen. „Man sieht das blaue Heft in der Luft“, das bedeutet, dass man abliest. Es wirkt wie Ablesen und zeigt, dass der Künstler nicht in der Rolle heimisch ist, sondern dass diese ihm noch äusserlich anhängt.

Schlechte Aussprache wird oft durch Geschrei ersetzt, aber eigentümlich ist, dass man Geschrei nicht hört. Ich beobachtete auf einer Generalprobe einen grossen Schauspieler, wie er den grimmigen Menschen, den er darstellen sollte, dadurch zu charakterisieren suchte, indem er konsequent schrie. Aber je mehr er schrie, desto weniger war er zu hören. Er überstimmte sich selber.

Der Anfänger bemäntelt oft seine Schüchternheit damit, dass er schreit; und man fragt sich dann, warum er böse ist, denn so klingt es, und so sieht es aus, da das Geschrei alle Symptome von Zorn hervorruft.

Aber ich habe in meiner Jugend vom vierten Rang aus eine Schauspielerin gehört, die unten auf der Bühne die grosse Szene flüsterte; und doch verstand man jedes Wort. Sie hatte sprechen gelernt, sich selber sprechen gelehrt, indem sie recht aufmerksam war und auf sich selber und gute Redner hörte.

Die Rolle selbst zu Sprechübungen zu benutzen, heisst sie entzwei dreschen und ist keine gute

Methode. Die Rolle andern vorlesen, kann das Unangenehme haben, dass des Lehrers Tonfall, sein eigentümliches Mienenspiel, vielleicht auch seine Manier angenommen werden und die eigene Persönlichkeit ersticken. Besser ist es, sich selber nachzuahmen und das Seine zu bebauen, auch wenn es klein ist.

Zu Redeübungen (Vokalisieren) eignen sich am besten Verse; die gebundene Form erlaubt einem weniger, nachlässig zu sein, da eine übersprungene Silbe den Vers sofort zum hinken bringt. Der Vers macht auch, dass der Vortrag gebunden wird, dass man das Legato gewinnt, das auch der Prosa seinen Reiz gibt. Dieses Legato bedeutet: alle Worte des Satzes schmiegen sich aneinander in rhythmischer Bewegung dem Atemholen gemäss. So entsteht Periodenbau mit Wohllaut, so wird das Wesentliche des Sinnes hervorgehoben, ohne das Unwesentliche fallen zu lassen. Das ist das schönste Hilfsmittel der menschlichen Stimme und der Sprache; da bilden die Worte eine Perlenkette, statt wie Erbsen auf einem Haufen zu liegen und zu klappern.

Der Gegensatz, das Staccato des Anfängers, gleicht dem Buchstabieren; die Worte werden einzeln aufgezählt, statt gelesen; das ist das Atemlose, Stotternde, das schliesslich in Geschwätz oder Geschnatter mündet. Als Effekt, an richtiger Stelle, in Aufregung oder Zorn, die nach Atem ringen, ist jedoch das Staccato von Wirkung, wie wir wissen.

Charakteristik

Es gibt vielleicht mehrere Arten, eine Rolle einzustudieren, aber die sicherste ist wohl diese. Zuerst liest man die Partitur genau. Das geschah früher auf der Leseprobe, die ich für notwendig halte. Ich habe nämlich mit Schrecken gesehen, wie grosse Schauspieler ihre Rolle wie Körner aus dem Sand aufpicken und den Rest seinem Schicksal überlassen, da der sie nicht interessiert. Ich habe auch die Folgen davon gesehen: dass sie ihre Rolle unrichtig aufgefasst oder ihren Charakter falsch gezeichnet haben. Da sie nicht wussten, was die Leute von ihnen sagen, wenn sie sich nicht auf der Bühne befinden, so wissen sie nicht, wer sie wirklich sind. Es geschieht nämlich oft in einem Stück, dass die andern den, der draussen ist, charakterisieren, und das kann ein Selbstbetrüger sein, der seinen Wert nicht kennt.

Ich habe einen grossen Künstler seine grösste Szene verlieren sehen, weil er nicht verstand, um was es sich handelte. Das Publikum, das die vorhergehende Szene gehört hatte, verstand die Situation und begriff die Anspielungen, konnte aber nicht begreifen, was der Künstler mit seinem Spiel wolle. Er hatte nämlich das Stück nicht gelesen!

Wenn die Hauptperson in einem Drama von den andern Personen charakterisiert wird, muss sie doch an diese Charakteristik gebunden sein und der Beschreibung entsprechen; also muss der Schauspieler sie kennen, sonst stimmt seine Darstellung nicht, wird unbegreiflich, ja lächerlich. Diese Szene soll sich auf einer Probe abgespielt haben:

SCHAUSPIELER: Warum kommt er nicht? Soll ich noch länger auf ihn warten?

EINE STIMME: Er kann nicht kommen, denn er ist im ersten Akt gestorben.
SCHAUSPIELER: Gestorben? Das ist etwas anderes!

Eine Rolle analysieren und studieren, kann zu weit gehen; man sieht die Absichten, die bei einem eitlen Schauspieler zu Mätzchen werden können. Ein Stück kann auch zu lange geprobt werden, so dass es seine Frische verliert. Bühnenkunst soll künstlerisches, arbeitsames Spiel sein, aber nicht Exerzieren und nicht Philosophie. Etwas Nachlässigkeit macht nichts, die gibt Gelegenheit zu Improvisation; dagegen habe ich Rollen gesehen, die so mit Technik überladen waren, dass sie in Fetzen gingen.

Das Wort Charakter, Charakter zeichnen, Charakterzeichnung ist so oft missbraucht worden, dass ich mich einen Augenblick dabei aufhalten muss, diesen Begriff zu erklären.

Der Schauspieler, sehr oft der Günstling des Publikums, der seine Person spielt, die ja in irgendeiner Weise sympathisch sein muss, da er der Günstling ist, opfert sehr oft die Rolle und tritt selber hervor, ohne sich bei der Maske darum zu kümmern, dass sie der Rolle gleicht. Das ist eine Art, und die geht für einige Zeit. Er gibt nicht den Charakter, aber etwas anderes, das gewinnend und interessant ist.

Der Charakterspieler wieder streicht seine Person aus, kriecht in die Rolle hinein mit Haut und Haar, ist der, für den er sich ausgibt. Und ich habe wirkliche Zauberer dieser Art gesehen, die ich bewunderte. Doch kann sich der Charakterspieler leicht verleiten lassen, Typen zu machen und diese in Karikaturen zu verwandeln. Der Charakter ist ja das Wesentliche im *innern* Leben des Menschen: seine Neigungen, Leidenschaften, Schwächen. Wenn

nun der Charakterspieler das unwesentliche Äußere hervorhebt oder das seelisch Eigentümliche der Rolle mit starken äusseren Mitteln auszudrücken sucht, so kann er leicht karikieren: statt einen Charakter zu zeichnen macht er eine Fratze.

Mit Charakter verwechselt man oft Typus oder Original und verlangt sogenannte Konsequenz in der Zeichnung. Aber es gibt inkonsequente Charaktere, schwache, charakterlose Charaktere, unzusammenhängende, zerrissene, launenhafte Charaktere. So zeichnet Shakespeare Charaktere in allen ihren Phasen. Sein Gegensatz ist Molière, der wirklich Typen gibt, die weder Leben noch Glieder haben: Der Geizige, Der Heuchler, Der Menschenhasser.

Zuhören und stummes Spiel

Wer nicht spricht, sondern dem andern, der spricht, zuhört, soll auch wirklich zuhören. Er darf nicht gelangweilt aussehen, auch wenn er hundert Male gehört hat, was der andere sagt; er darf nicht aussehen, als warte er nur auf sein Stichwort, als sei er ungeduldig, weil der andere noch nicht zu Ende ist und er selber noch nicht zu Worte kommt.

Es gibt Spieler, die lassen beim Zuhören die Augenlider herunter und sehen aus, als memorierten sie die nächste Replik; sie kauen sie schon, um sie bereit zu haben. Andere benutzen die Gelegenheit, die Zuschauer zu zählen. Andere wieder beginnen einen leichten Flirt mit dem Publikum, indem sie mit Auge, Schulter oder Fuss sagen: Hört nur, wie dumm er spricht; aber wartet nur, wenn ich an die Reihe komme. Beeile dich, du, ich komme gleich, und dann sollst du mal sehen!

Andere versuchen interessiert auszusehen, setzen ein lauschendes Gesicht auf, aber sehen nur falsch aus; trommeln mit den Händen, bewegen die Lippen, als folgten sie jedem Wort, das gesprochen wird.

Wer zuhört, soll nicht aus der Rolle fallen, sondern sein Gesicht soll die Äusserungen des andern reflektieren; man soll sehen können, welchen Eindruck sie machen. Das klingt ja einfach und ist ja elementar, aber es ist sehr schwer, ebenso schwer, wie in einer Gesellschaft mit scheinbarem Interesse eine bekannte Geschichte oder Anekdote anhören. Ich habe jedoch Meisterhaftes in der Kunst des Zuhörens und des stummen Spiels gesehen. In FRÄULEIN JULIE habe ich gesehen, wie Jean die lange Lebensgeschichte Julies anhört, als ob

er sie zum ersten Male vernehme, und dabei hatte er sie 150 Male gehört; und im selben Stück habe ich gesehen, wie die Köchin den Todesphantasien, die das Fräulein von einer eingebildeten glücklichen Zukunft entwirft, in einer Weise zuhörte, dass ich der Köchin applaudieren musste.

Schliesslich will ich bemerken, dass gerade als Zuhörer der selbstsüchtige, boshafte Schauspieler seinen Rivalen zu annullieren oder niederzuspielen sucht. Indem er eine Geistesabwesenheit gut berechnet, indem er sich hart macht, dem Sprechenden den Rücken kehrt, eine zweifelnde, ungeduldige Miene aufsetzt, kann er das Interesse von dem Sprechenden ablenken, dessen Worte und Person austilgen und die Aufmerksamkeit auf sich selber richten. Aber der Sprechende soll nicht die Beherrschung verlieren, nicht böse werden, sondern die Taktik des andern annehmen, sein Spiel nach dessen Finten einrichten, ja, wenn's nötig ist, ihm zuvorkommen und ihn mit einer stillen Verachtung entlarven; dann glaubt das Publikum, es gehöre zum Stück, und die Situation ist gerettet.

Stellungen

Im allgemeinen steht ja im Stück angegeben, wie Auftreten und Abgehen gedacht sind; oft aber hat der Dichter diesen Teil der Inszenierung versäumt. Dann wird es Aufgabe des Regisseurs, diese Sache zu ordnen. Aber von vorneherein einen vollständigen Feldzugsplan zu entwerfen, halten Sachverständige nicht für möglich. Das ergibt sich auf den Proben von selber und nach und nach. Wenn man aber das Beste gefunden hat, so soll man dabei bleiben, damit man durch bestimmte Türen kommt und geht und Zusammenstösse und komische Begegnungen vermeidet.

Sehr oft gibt man die grossen Szenen vorne an der Rampe, um recht gesehen und gehört zu werden, zuweilen ist aber das Gegenteil von grösserer Wirkung. Erklärungen und Abrechnungen werden Auge in Auge ausgeführt; längere Auseinandersetzungen und Erörterungen lasse ich am besten an einem Tisch mit zwei Stühlen geschehen. Der Tisch trennt und vereinigt die Gegner, gibt auch Veranlassung zu natürlichen freien Gebärden, gewährt Ruhe, gibt Armen und Händen Stützen.

Die Stühle dürfen nicht zu niedrig sein, denn dadurch wird die Figur bedrückt und das Sprechen erschwert. Sich schön auf einen Stuhl setzen und schön wieder aufstehen, verlangt Aufmerksamkeit. Die Herren müssen darauf achten, dass die Hose schön fällt und die Schuhe bedeckt, nicht in die Höhe rutscht und Gummizug oder Strumpf zeigt; auch darf das Knie nicht das Profil eines spitzen Winkels geben, die Wade nicht den Fuss im Winkelhaken treffen. Gut beschuht muss der Spieler auf der Bühne sein, denn die Augen des Parketts liegen in der Höhe seines Fusses.

Bei einigen Bühnen ist eine Rangordnung in der Aufstellung zu beobachten: der grosse Schauspieler hat immer den Vortritt vor den jüngeren, ohne Rücksicht auf Bedeutung und Wert der Rolle. Das ist zu vermeiden: Rolle und Situation haben da zu entscheiden.

Alle Mitspielenden an der Rampe aufreihen, wenn der Vorhang zum letzten Male fallen soll, stammt aus dem alten deutschen Lustspiel und ist Betteln um Applaus. Das ist zu verpönen; doch habe ich es noch jüngst gesehen bei einer Neueinstudierung vom BUND DER JUGEND.

Manier

Wenn ein Schauspieler eine gewisse ansprechende Ausdrucksart für die gewöhnlichsten Gefühle gefunden und mit dieser Art sein Glück gemacht hat, so liegt es nahe, dass er zu diesen Mitteln zur Zeit und Unzeit greift, teils weil es bequem ist, teils weil er damit Erfolg hat. Aber das ist eben Manier. Das Publikum erträgt sie bei seinem Günstling so lange wie möglich, aber die Kritik wird bald müde und nennt das fatale Wort.

Einige Beispiele:

Es gibt einen Künstler, der seinen Mund offen lässt; dieser Ausdruck stammte aus einem Lustspiel, in das er passte; als er aber im höheren Schauspiel benutzt wurde, war er übel angebracht. Der offene Mund mit dem hängenden Kinn ist des Komikers Art, dumm auszusehen, um dem Publikum zu schmeicheln; aber auch Ironie liegt darin, die sagt: Ich bin nicht so dumm wie ich aussehe; vielleicht bist du der Dumme. Später wurde der offene Mund ein Klingelbeutel, der Applaus verlangte. Das war nicht nur Manier, sondern Mangel an Stilgefühl; Mienenspiel aus der Farce gehört nicht ins Schauspiel oder Trauerspiel.

Ein anderer Künstler liest unsichtbare Noppen vom Ärmel; werden die Augen dabei niedergeschlagen, so bedeutet das etwas Verfängliches; das kann man einmal im Jahr anwenden, aber nicht jeden Tag.

Als vor einigen Jahren eine grosse Schauspielerin darauf verfiel, den Nacken auf den Rücken zu legen und das Kinn in die Höhe zu heben, da machte das einmal seine Wirkung, weil es ziemlich neu war. Als aber die Pose durch alle Theater ging,

bekam man sie bald satt, besonders wenn sie nicht begründet war.

In meiner Jugend sprach man von Frau Heibergs Taschentuch, das wahrscheinlich aus Paris stammte. Das bedeutete doppeltes Spiel: die Hände rissen das Taschentuch entzwei, während das Gesicht lächelte. Das nennen wir jetzt Mätzchen. Wie der verzweifelnde Vater in „Kabale und Liebe“ mit lächelndem Gesicht so an den Geigensaiten schraubt, dass sie springen.

Damen „arbeiteten mit den Augenlidern“ eine Zeit lang; das stammte von der Plakette, die ein Bildhauer von einer berühmten Kokotte gemacht hatte.

Auch die Stimmmittel werden oft zu Manier missbraucht. Jemand hat seine schöne Stimme entdeckt, und er lässt sich bald verleiten, mit ihr Konzertnummern zu geben. Ein anderer hat mit einer Grabesstimme die beste Wirkung erzielt, und er ist dabei geblieben. Wieder andere lachen ohne Grund oder lächeln sphinxartig.

Jeder unbegründete Gebrauch von Effektmitteln ist Manier: sinnlose Kunstpausen, falsches Abgehen, Armbewegungen, Flirt mit dem Publikum, Weinen ohne Ursache.

Anfang und Ende, Auftreten und Abgehen

Der Schauspieler, der das Stück beginnt und das erste Wort sagt, muss einen Augenblick überlegen und sich so in Situation und Stimmung hineindenken, dass er sofort in der Rolle ist. Der Antwortende hat jetzt den Ton bekommen und wird ihn behalten. Hat der erste Spieler ihn nicht getroffen, so soll der zweite ihn suchen.

Ein Drama muss immer begonnen werden mit langsam und deutlich gesprochenen Sätzen, denn das Publikum ist noch nicht bereit, zuzuhören und aufzufassen; und ohne dass man die Personen kennen gelernt und die Exposition verstanden hat, kann man dem Verlauf des Stückes nicht folgen.

Ein gewöhnlicher Fehler ist, dass der Spieler, der das Stück eröffnet, hereinkommt und „in die Luft spricht" oder nach allen Himmelsgegenden; das erinnert an die Art des Anfängers, die „wie Theater klingt". Das ist ein unentschiedenes Suchen nach dem Ton, das den verwirrt, der als Zweiter auftritt oder antworten soll.

Geht ein Wort, besonders ein Name, bei der Exposition verloren, so kann das Publikum die auftretenden Personen nicht auseinander halten, sondern verwechselt sie; auf dem Programm findet es sie nicht, da es im Zuschauerraum dunkel ist.

Wer auftreten soll, muss in der Kulisse stehen und sich in den Ton der Spielenden lauschen; nicht hineinstürzen und eine ganz fremde Stimmung mitbringen, wie es oft geschieht.

Wenn der Anfang, der immer etwas unterweisend ist, in übertrieben langsamem Tempo vorüber gegangen ist, sollen die Spielenden das wahre Tempo der Situation suchen, damit sie nicht in ein träges, zu langsames hineinkommen, welches das Publikum

schläfrig macht. Man muss aber auch nicht so hetzen, dass der Inhalt verloren geht.

Einen Abgang muss man mit einem Ritardando (Dehnen der Repliken) vorbereiten; man darf nicht hinausspringen oder -stürzen; dann schneidet man jäh ab, statt abzurunden und die neue Szene vorzubereiten. (Wo etwas anderes in der Rolle vorgeschrieben ist, gilt dies natürlich nicht.)

Ein Aktschluss verlangt einen noch sorgsameren Abgang; und gegen Ende des Stückes muss Dialog und Stellung, Gebärde, Mienenspiel, Haltung schön und langsam abgestuft werden, ankündigend, dass der Vorhang zum letzten Mal fällt. Mit einem Wort, das Publikum soll von vorneherein fühlen, dass es dem Ende zugeht; der Fall des Vorhangs darf nicht wie eine Überraschung wirken, so dass der Zuschauer noch da sitzt und auf Weiteres wartet.

Wer die Hauptrolle hat, muss sich draussen nicht durch Lesen oder Unterhaltung zerstreuen, denn auf der Bühne und im Zuschauerraum beschäftigt man sich in seiner Abwesenheit mit seiner Person. Er ist geistig auf der Bühne anwesend und er hält die unsichtbaren Fäden zur Stimmung in seiner Hand. Darum muss er auch besonders auf sein Abgehen achten, auf dass er nicht etwas mitnimmt, wenn er geht, und einen leeren Raum zurücklässt; zerreisst, was eben gewebt wurde.

Die Rolle beherrschen

Der Schauspieler soll die Rolle beherrschen und sich nicht von ihr beherrschen lassen; das bedeutet: sich nicht von den Worten so hinreissen oder berauschen lassen, dass er die Besinnung verliert. Er soll auf sich achten, sich nicht durchgehen lassen, und das kann er erst, wenn ihm die Rolle aus dem Gedächtnis in die Vorstellung oder die Phantasie übergegangen ist. Dann sitzt die Rolle in der Seele fest, und das Bewusstsein steht auf Wache. Eine Rolle, die nicht tiefer als ins Gedächtnis gedrungen ist, die klingt hohl oder überhaupt nicht, und die kommt falsch heraus. Aber auf der andern Seite ist die Gefahr zu grosser Überlegung, die in kalte Berechnung überschlägt: Haschen nach Effekt, Unterstreichen, „Flaggen".

Der Schauspieler muss auch so stark sein, dass er von den Mitspielern nicht beeinflusst wird, sich nicht in deren Tonfolgen locken lässt. Eine Schwäche, zufällig oder nicht, kann ihn verleiten, sich dem anzupassen, mit dem er spricht, so dass er seine Rolle fallen lässt und in mehreren Tonarten zu sprechen anfängt, je nachdem der Einredner sie angibt. Dann schwankt alles, „harmoniefremde Töne" schleichen sich ein, die Rolle löst sich auf und verliert die Haltung.

Der Schauspieler ist ja ein Illusionist, soll die Illusion geben, ein anderer zu sein als er ist. Besitzt er eine starke, reiche Persönlichkeit, so dringt diese ja durch und dann entsteht ein Plus, das gerade den grossen Schauspieler macht. Dieses Plus ist es, das schwerlich definiert und nicht gelernt werden kann; eine allgemeine Steigerung von Phantasie, Beobachtung, Gefühl, Geschmack, Beherrschung. Der grosse Schauspieler ist den andern gleich, hat

keine neuen wunderbaren Eigenschaften, aber gibt alles in reicherem Masse.

Zu Hause liest der Schauspieler und meditiert, aber man hat mir gesagt, erst im Ensemble auf der Probe beginnt das Ausarbeiten, und das ist wohl so. Die Probe muss, wenn das Stück ernst ist, ernst gehalten werden; ist das Stück ein Lustspiel, so wird sie lustig, aber eine Arbeit ist es in jedem Fall. Es gibt grosse Theater, wo man Trauerspiele probt, als sei man im Varieté; wo man sogar das Stück parodiert, ohne dass es ein solches Schicksal verdient. Dieser schlechte Ton bleibt dann in der Vorstellung haften, und Übelwollen oder Leichtsinn kann ein Stück auf diese Art in Grund und Boden spielen.

Fürs Publikum spielen

Auch auf der kleinsten Bühne muss der Schauspieler immer daran denken, dass er nicht für sich selber spielt, dort oben auf dem engen Raum, sondern sich erinnern, dass eine Volksversammlung von einigen hundert Personen unten im Zuschauerraum sitzt, die das Recht hat, zu sehen und zu hören. Die Rolle darf daher nicht geplaudert werden; man muss sie sprechen in vergrössertem Masse, wie der Volksredner oder wenigstens der Redner die Stimme erheben und phrasieren muss, um gehört und verstanden zu werden.

Auch die intimste Szene muss darum mit einem Gedanken an die Zuhörer gegeben werden, ohne dass der Schauspieler für das Publikum oder mit dem Publikum spielt. Er soll nicht dem Publikum seine Augen noch seine Worte geben, sondern seinem Partner auf der Bühne; jedoch nicht so, als seien sie allein im Zimmer. Jeder Versuch, einen Satz ans Parterre zu richten oder den Zuschauer zum Vertrauten zu machen, Gunst beim Publikum zu suchen, muss verpönt sein.

Wer eine Replik unterstreicht, besonders darauf hinweist, kann den Zuschauer leicht verletzen, denn der will selber verstehen und nicht eine Aufklärung oder Lehre empfangen.

Die Rolle selbst soll dem Schauspieler sagen, wann er seine Blicke hinausrichten oder mit den Augen sprechen soll. „Mit den Augen arbeiten“ heisst Missbrauch mit den Augen treiben. Eine Liebeserklärung muss ja immer ans Gegenüber gerichtet werden, geschieht also face-à-face, und nicht nach dem Zuschauerraum hinaus.

Dem Publikum den Rücken kehren, kann erlaubt sein, wenn die Rolle es begründet, muss aber nicht

missbraucht werden in grossen Auseinandersetzungen oder Entlarvungen: da will man das Mienenspiel sehen.

Ein gewisses Selbstgefühl verlangt man vom Schauspieler, und Sicherheit imponiert, aber Selbstliebe und Übersicherheit verletzen, nur beim Günstling des Publikums nicht, der kritiklos tun darf, was er will — solange es dauert.

Der Günstling des Publikums

Der Günstling des Publikums ist eine eigentümliche, aber sehr gewöhnliche Erscheinung. Es ist nicht das grosse Talent, die Zierde der Bühne, der anerkannte Erste, der Unbestrittene, sondern es kann etwas sehr Dürftiges sein. Etwas Einnehmendes, Gewinnendes bei einem unbedeutenden Menschen, der ein einschmeichelndes Wesen besitzt, früh von einer Koterie lanciert, von Freunden in der Kritik zu den Wolken erhoben wird; der sympathische Rollen von nicht verwickelter Art erhält, der einem gutmütigen Publikum so oft aufgenötigt wird, dass es sich geschmeichelt fühlt, dass eine Bühnengrösse ihm den Hof macht.

Er spielt mit einem glücklichen Naturell, mit zwei schönen Augen, einigen klingenden Tönen, einer niedlichen Gebärde, einer dreisten Miene; spielt aber nicht seine Persönlichkeit, denn die ist nicht vorhanden. Gibt eine Art antispiritistischer Sitzungen, bei denen alle Kniffe zu sehen sind, weil sie nicht verborgen werden können. Kann Dimensionen annehmen, bei festlichen Gelegenheiten zum Genie ernannt werden und als ein Illusionist die Illusion von Talent geben. Bühnenkunst ist für ihn oder für sie eine höhere Koketterie, und der Zuschauerraum ist ein Salon, in dem die Triumphe des Salonlebens als Bühnensiege gefeiert werden.

Acht Jahre lang verfolgte ich eine solche Kometenbahn. Als ich im ersten Jahr aufgefordert wurde, mich zu äussern, gab ich, von einem natürlichen Schwung überwunden, die angeborene Anlage zu; konnte mich jedoch nicht vor einem Talent, das nicht vorhanden war, beugen, wenn ich auch hoffte, hier werde etwas Bedeutendes heranwachsen. Was ich dann sah, war nichts. Ich hörte nichts,

obwohl ich Gehör zu besitzen glaube, und was ich sah, war unwirklich, unbestimmt, ein Projektionsbild auf Rauch. Aber ich wurde verwirrt, da Publikum und Kritik das Talent zu den Wolken erhoben; ich hielt also mein Urteil zurück, aus Furcht, dass ich mich geirrt habe.

Die nächste Aufgabe war gross und ernst, aber ich merkte den Ernst nicht; keine Miene oder Gebärde war beobachtet, immer aber war da ein einschmeichelndes Wesen, das sich ans Publikum wandte und Zustimmung suchte; und das gelang ihm. Als ich aussprach, es sei lauter Falschheit, wurde ich niedergestimmt. Dann blieb ich sieben Jahre fort. Während dieser Zeit war mir der Ruf über die Ohren gewachsen. Der Günstling war zur Grösse gestiegen, und man hatte für den Siegeszug einen blutigen Weg gemäht, auf dem Kleine und Grosse lagen.

Parallel ging jedoch ein Unterstrom von Kritik und Widerstand: ungeteilt war der Beifall nie. Die Opposition konnte zuweilen durchbrechen und sagen: Das ist Abwesenheit von Talent, das ist das blanke Nichts! Die Wirkung war, dass die Gegenpartei ihr Bieten noch steigerte, und bald war der Gipfel erreicht.

Da musste ich eines Tages mitgehen und mir das Wunder ansehen. Ich kam und sah! Hatte guten Willen, war bereit zu bewundern, im Notfall nachsichtig zu sein; glaubte das aber nicht nötig zu haben. Und jetzt sah ich nach acht Jahren: einen Raisonneur ohne Stimme, einen ausgesungenen Tenor, der von keiner Seelenregung getragen wurde, ohne Spannung, ohne Interesse, leblos, talentlos.

Es war das blanke Nichts! Es konnte nicht berichtigt, nicht verbessert werden, denn da war nichts vorhanden, das man hätte verbessern, aus

dem man etwas hätte machen können. Aber er machte doch Glück! Das Publikum sah seinen Günstling noch, so wie er einmal gewesen, aber jetzt nicht mehr war; hörte eine Stimme, die nicht existierte.

Diese Erscheinung kann man nur als eine hypnotische Séance erklären, auf der Schwachköpfe veranlasst werden, alles Mögliche zu sehen und zu hören; auf der aber auch das Publikum dem Günstling den Eindruck zurückgibt, er sei eine Grösse, denn ein überlegtes Schelmenstück kann man es nicht nennen. Um so weniger als der Günstling in einer ewigen Unruhe lebt, er könne aus seinem Rausch erwachen und die Fähigkeit zu illudieren verlieren; von dem Zweifel gepeinigt wird, ob Talent vorhanden ist oder nicht. In Augenblicken tiefsten Missmutes wächst der Zweifel zur Gewissheit; dann verachtet er die Kunst und das Publikum, „das sich anführen lässt“.

Das Erwachen auf beiden Seiten ist schrecklich. Aber der Künstler, der die Bühne missbraucht hat, um seine Eitelkeit auszustellen, und Ehre und Gewissen für die Gunst des Augenblicks opferte, hat keinen andern Lohn zu erwarten, auch wenn das Mitleid aufrichtig ist.

Das Unbegreiflichste ist jedoch, dass die Düpierten die Fehler des Günstlings als Verdienste lesen und die Mängel als Unvollkommenheiten sehen; und wenn schliesslich das einzige, was nicht zu bestreiten war, das reizvolle Naturell, die Schönheit der Jugend, die schlanke Gestalt verschwunden ist, sehen die Verblendeten noch immer — was nicht mehr da ist. Das erinnert an die Ausdrücke: einem das Gesicht verkehren, Zauberei üben; und die weiblichen Günstlinge altern auch wie Hexen.

Der Stern

Eigentümlich ist, dass alle Sterne mit Vorliebe Stücke zweiten Ranges benutzen. Wird einmal ein Meisterwerk zum Solospiel genommen, so wird es verstümmelt. Wenn sich die Kunst des Schauspielers zu isolieren sucht und sich von der natürlichen Abhängigkeit frei machen will, so bedeutet das den Anfang des Verfalls. Denn der Stern wird nur sichtbar, wenn sich der Hauptplanet verdunkelt. Der Stern stiehlt dem Drama das Interesse, spielt den Dichter nieder und verwandelt die Mitspieler in Statisten. Die Gänsehaut des Hochmuts scheint durch die geliehenen Federn, aber der Haufen, der sich nur von Mätzchen düpieren lässt, ist sofort mit Applaus und Blumen bei der Hand.

Ich habe den grössten jetzt lebenden Stern gesehen; ich kam mit jugendlichem Respekt, um zu lernen und zu verehren. Es war ein Charakterdrama, das ich schon gesehen hatte. Vor der Tür stand eine Wache und präsentierte das Gewehr: wahrscheinlich die Huldigung eines übermütigen Alkovengünstlings. Ich bekam für hohen Preis einen schlechten Platz, musste unendlich lange warten, um recht mürbe zu werden. Dann ging der Vorhang auf. Eine Charakterzeichnung sah ich nicht in diesem Charakterdrama; aber Toiletten sah ich, Spitzentaschentuch, Puder und Schminke. Das war nur ein Pfau, aber nicht in eigenen Federn; doch die fremden Federn genügten, um sowohl Drama wie Mitspieler zu verdecken.

Anerkennen muss ich, dass das Publikum an diesem Tage gewählt war, denn nicht eine Hand rührte sich an den Applausstellen. Natürlich fühlte sich der Stern gekränkt, nahm das Taschentuch und putzte sich die Nase, um seine tiefe Verachtung

unseres schlechten Geschmackes zu zeigen. Und in der nächsten grossen Nummer setzte sie die Fäuste in die Seite wie eine böse Köchin und schimpfte ihren Gegenspieler buchstäblich nieder. Wir Zuschauer sassen still da und gingen still davon. Wir hatten „das grosse Tier“ gesehen; in dessen Gesicht war kein menschlicher Zug, nur Email und Hochmut. Das einzige, an das ich mich noch erinnere, war eine Schleppe, die zur Tür hinausrann wie der Schwanz einer Schlange, der unter einem Stein verschwindet.

Ich habe immer den schlechten Geschmack gehabt, gute Schauspieler zu lieben, aber die grossen nicht leiden zu können. Der gute Schauspieler spielt die Rolle, deckt gerade, ohne über den Rand hinauszugehen, erfüllt seine Bestimmung, den Text wiederzugeben. Aber die menschliche Eitelkeit ist so gross, dass der gute Schauspieler nie den grossen Namen bekommt, nie hervorgerufen wird, um Blumen zu empfangen, sondern als Mittelmässigkeit behandelt und etwas geringschätzig „brauchbar“ genannt wird.

Das Plus, das ein Schauspieler geben darf, das ist seine bedeutende oder gewinnende Persönlichkeit, wenn er eine hat; die aber leuchtet durch, ohne dass er es beabsichtigt, ohne dass er sie dem Zuschauer aufdrängt. Sobald man die Technik *sieht* oder merkt, dass der Darsteller sich brüstet, schreit oder fuchtelt, ist die Sache faul. Es zeigt sich, dass er andere Absichten hat, als die Rolle zu spielen, und das Publikum, das gekommen ist, um das neue Stück zu sehen, sieht statt dessen einen Schauspieler, der sich in die Brust wirft und um Gunst wirbt.

Eine gewinnende reiche Persönlichkeit gibt immer einen Überschuss, in dem die Individualität durch-

dringt. Solch ein Schauspieler ist gern gesehen, auch wenn sein Spiel sich nicht mit der Rolle deckt. Wenn dieser Schauspieler seine Rollen wählen darf, so kann alles gut gehen, bis an sein Lebensende, obwohl er sich immer gleich bleibt und nur sich selber spielt. Aber in der Begrenzung liegt die Bedingung für seinen Erfolg, und überschreitet er das Gebiet seines Talents, so zeigen sich seine Mängel.

Der wirklich grosse Schauspieler gibt die Rolle vollständig, aber geadelt und vergrössert durch seine Persönlichkeit. Und der wirkliche Schauspieler kann alle Rollen wiedergeben und tut es mit Vergnügen, das natürlich bei der einen Rolle grösser oder geringer ist als bei der andern.

Der Anfänger

Der Anfänger soll ja mit dem Anfang beginnen, darum erhält er die kleinen Rollen, besonders die Anmelderollen.

Nun will ich gleich sagen, dass der Dichter Anmelderollen nicht ohne Absicht schreibt. Eine bedeutende Person soll eingeführt werden, ihr Auftreten muss vorbereitet sein, um zu wirken, und der Dichter will die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf diese Gestalt lenken. Es ist also von grosser Wichtigkeit für das Stück, dass die Anmeldung laut und deutlich geschieht, damit Name und Titel zu hören sind. Werden sie nicht gehört, so kann die ganze Szene verloren gehen, da der Zuschauer von der Ungewissheit geplagt wird, mit wem er Bekanntschaft geschlossen hat. Darum soll der Anfänger die Anmelderolle nicht verachten; auch muss er wissen, wen er anmeldet, was die Person für eine Bedeutung im Stück hat; muss die kommende Situation kennen, ob sie ruhig oder hitzig, entscheidend oder nicht entscheidend ist; das alles muss im Tonfall und Tempo des Anmelders zu hören sein.

Aber auch aus einer anderen Ursache darf der Anfänger nicht die kleine Rolle zurückweisen. Es kann vorkommen, dass Direktor oder Regisseur in der Kulisse stehen und beobachten. Merkt der Vorgesetzte dann, dass der Schüler eine wahre Gebärde oder einen richtigen Tonfall hat, oder entdeckt er eine schöne Stimme, eine angenehme Persönlichkeit; sieht, dass sich bei ihm Ernst und Anstrengung bemerkbar machen, dass er nicht hochmütig ist, dann kann das Glück des jungen Talents gemacht sein. So habe ich es erlebt, dass ein Talent in

einer Bedientenrolle, in einer Stimme aus dem Volk, einem Herold, einem Soldaten entdeckt wurde.

Andererseits aber darf der Schüler nicht zuviel des Guten tun, sich nicht in den Vordergrund drängen, nicht unnötige Aufmerksamkeit auf sich lenken, sich auch nicht über die Rolle erheben und mit Verachtung auf sie herabsehen.

Ich bin selber einmal in meiner Jugend solch ein Anfänger gewesen; es ist nicht angenehm, drei Stunden lang in der Kulisse herumzulungern, um sein Auftreten im fünften Akt abzuwarten. Aber die Zeit kann nützlich angewandt und ziemlich angenehm hingebracht werden, wenn man den Spielenden folgt, wenn man sieht, wie verschieden sie jeden Abend sind; wenn man beobachtet, wie das Publikum wechselt, wie es verschieden auf die Schauspieler reagiert. Da ist die Schule und der Ort für Studien, besonders wenn der Anfänger Gelegenheit hat, eine Rolle von verschiedenen Schauspielern ausgeführt zu sehen; dann kann er vergleichen.

Viel Bücher über die Kunst des Schauspielers zu lesen, davon rate ich ab. Die Studien werden draussen im täglichen Leben gemacht, indem man lebendige Menschen beobachtet; ferner auf den Proben, in den Vorstellungen.

Wer mit dem Talent des Ausführens geboren ist, findet, dass die Bühnenkunst leicht ist; wer die Anlage hat, ohne dass sie noch ausgebildet ist, findet sie schwer; der Verschlossene, in sich Versunkene findet sie bald unmöglich, denn es gibt gebundene Naturen, die auf der Bühne unmöglich sind.

Manche wählen den Beruf des Schauspielers, weil er ihnen Vergnügen macht; andere, weil er sie interessiert.

Die ersten leben in dem Irrtum, dass man hinter den Kulissen ein fröhliches Leben führt, künstlerisch

und sorglos. Aber das ist nicht der Fall. Es ist ein strenges, schweres Leben in Arbeit; der ganze Vormittag ist Probe, der ganze Abend vergeht mit Schminken, Kostümieren, Spielen und dauert oft bis gegen Mitternacht. In freien Stunden, die kaum vorkommen, soll die Rolle gelernt werden, soll man Schneider und Näherin besuchen. Der Schauspieler, der in einem Zugstück spielt, ist beinahe niemals frei während der Spielzeit. Für ihn gibt es kein Vergnügen, keine Zerstreuung, nicht einmal das häusliche Leben existiert für ihn, wenn er eins besitzt. Er kann keine Einladung für den Abend, das heisst für die Nacht annehmen, denn dann leidet seine Arbeit am nächsten Tage; auch einer Einladung zum Essen wagt er nicht zu folgen, „denn er muss abends spielen"; das heisst: einige Glas Wein können das Gedächtnis auslöschen oder den Sinn in einer Weise erregen, dass schliesslich der Vorhang fallen muss, vielleicht fürs ganze Leben.

Aber es ist auch noch etwas anderes! Er trägt sich immer mit Rollen, sein Kopf ist niemals frei. Auch wenn ein Stück viele Male wiederholt wird und die Arbeit sich von selber macht, immer kann ein Krankheitsfall eintreten, der Spielplan wird um sechs Uhr abends geändert, und dann soll in aller Eile ein anderes Stück hervorgezaubert werden. Der Schauspieler kommt niemals zur Ruhe, ganz abgesehen von der natürlichen Unruhe, die immer einem Auftreten vorangeht, denn das Publikum ist neu jeden Abend, veränderlich, unzuverlässig, oft nicht zu lenken; dann verschmäht es das Beste oder stellt sich auf die Hinterbeine.

Als Dichter bin ich schliesslich auf den Gedanken gekommen, wie ein Schauspieler verbraucht werden muss, wenn er ein quälendes Trauerspiel gibt, besonders wenn er es Abend für Abend spielen

muss. Man kann ja sagen, es sind erdichtete Marter, aber eingebildete Leiden sind ebenso quälend wie wirkliche, und die Tränen, die auf der Bühne vergossen werden, sind ebenso bitter und wahr wie die, welche man im Leben weint.

In den frohen Tagen des Erfolges, dann ist der Schauspieler der Beneidete; aber der Erfolg dauert nicht und eine Niederlage kann kommen, die an einem Abend die Erinnerung an alles Grosse und Schöne, das er vorher geleistet hat, austilgt. Es ist vergessen, man spricht nicht mehr davon, ist null und nichtig. So gebrechlich ist die Ehre und der Ruf.

Dann kommen die fatalen Augenblicke für den jungen Mann und das junge Weib, da sie die Jugend hinter sich lassen. Bestand die Begabung nur aus dem Reiz der Jugend, dann ist die Laufbahn zu Ende; war es mehr, dann rückt man eine Klasse weiter, aber eine Altersklasse; die Zeit der Charakterrolle ist da.

Doch die Jugend braucht nicht so schnell zu fliehen, sie kann zurückgehalten werden, aber mit welchen Opfern. Fasten und Kasteiung, hungrig zu Bett gehen, nach dem Essen wie ein Säulenheiliger mitten im Zimmer stehen, nie mit einem Glas Wein das Auge erfreuen oder das Herz stärken. Die Figur behält eine Zeit lang ihre Jugendlichkeit; dann aber empören sich die Nerven, und die Stimme erlischt aus Mangel an Nahrung. Dann kommt der Arzt und verordnet — alles, was Korpulenz fördern kann, also der Jugendlichkeit entgegenwirkt. Das ist das unlösbare Dilemma!

Wenn aber auch alles in diesem Fall gut geht, so hat die Laufbahn noch manche anderen Dornen. Das Publikum kann des besten Schauspielers müde werden; es kommen neue mit neuen Methoden,

die oft nur Mätzchen sind; der Künstler kann die Gunst verlieren, in unerklärlicher Weise Hass wecken, beim Publikum wie bei der Kritik. Gerät er in Streit mit seinem Direktor, ist er oft verloren, denn dann bekommt er schlechte Rollen, und es geht mit ihm bergab. Wird er krank oder versagt sein Gedächtnis, dann ist er verraten und verkauft. Und so weiter!

Dies habe ich vorgebracht, um die abzuschrecken, welche die Laufbahn wählen, weil sie ihnen Vergnügen macht oder weil sie ein fröhliches Leben erwarten. Die zur Bühne gehen aus dem grossen Interesse, die leiden und geniessen wollen, indem sie viele Menschen verkörpern und deren Leben leben, die lassen sich nicht abschrecken. Die gehen dahin, wohin ihr Genius sie ruft, durch Feuer und Wasser; und sie suchen nicht die falsche Ehre, sondern werden aufrecht erhalten durch die Arbeit selbst, ob sie nun belohnt werden oder nicht, ob sie Freude ernten oder nicht. Die Bühne ist ihre Welt und ihr Heim. Das Kunstwerk, das sie schaffen, kann nicht im Schaufenster oder Museum gezeigt werden, sondern ist an den Ort und an den Augenblick gebunden. Ist vergänglich, verschwindet in der Sonne wie ein nicht fixiertes Lichtbild, hinterlässt schliesslich nur eine Erinnerung, die jedoch von der Zeit und andern grösseren Erinnerungen ausgelöscht werden kann.

Das wissen die, welche berufen sind, aber sie ererfüllen ihren Beruf und sterben!

Der Regisseur

Der Regisseur ist ja wie der Kapellmeister eine nicht gern gesehene Person, weil er nur dasitzt, um zu tadeln. Er soll auch die reifen Künstler schulmeistern, und muss sich von ihnen manchmal eine Antwort gefallen lassen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass der Künstler recht haben kann, ohne dass der Regisseur unrecht hat, denn man kann in zweifelhaften Fällen eine Sache auf verschiedene Arten anpacken. Dann aber ist es besser, um des lieben Friedens willen, die Auffassung des Regisseurs anzunehmen, da man ja bei einem Entschluss stehen bleiben muss. Und der Regisseur ist gewöhnlich der, der allein das ganze Stück und den Gang der Handlung kennt, alle Intrigen, alle Rollen im Kopf hat; er weiss in diesem Fall am meisten, und darum muss er die entscheidende Stimme haben. Auch wenn er selber nicht Schauspieler ist und die Rolle nicht auszuführen vermag, so kann er doch wissen, wie sie gespielt werden muss.

Der Künstler möge dem Regisseur seine Auffassung sagen und sie begründen, aber er soll nicht unbescheiden ablehnen oder zu verletzen suchen; das veranlasst ein gespanntes Verhältnis und kann Feindschaften erzeugen; Unlust und Zwang sind die Folge, und das Ganze leidet darunter.

Als Dichter habe ich auf der Generalprobe oft gesehen, dass ein Schauspieler eine andere Gestalt wiedergab, als ich mir gedacht hatte. Wenn es eine durchgeführte Arbeit war, die das Stück nicht verdarb, habe ich nichts geändert, sondern ihn gewähren lassen. Es ist besser, dass er seine Figur durchführt, wie er sie sich gedacht hat, als dass ich seine Schöpfung, die doch etwas Ganzes ist und zusammenhält, zerreisse.

Der Dichter muss ja sein Stück am besten kennen und wissen, was er gemeint hat. Aber er kann sich so weit davon entfernt haben, dass er Einzelheiten vergessen hat; darum kann er unrecht haben gegenüber dem Schauspieler, der das Ganze in frischer Erinnerung hat: dann muss der Dichter eben einräumen, dass er unrecht hat. Und ich habe als Dichter Schauspieler gesehen, die aus einer vernachlässigten Gestalt etwas Grösseres und Besseres gemacht haben, als ich geträumt hatte. Ich habe auch nach der Generalprobe zugeben müssen: Das ist allerdings nicht meine Arbeit, aber sie ist ebenso gut, an einigen Stellen besser, an andern schlechter.

Und darum bin ich dabei stehen geblieben: dem Bühnenkünstler in seiner Arbeit so viel Freiheit wie möglich! Sonst bleibt er sein ganzes Leben hindurch Schüler.

Ich habe nämlich subjektive Regisseure gesehen, die das Stück einexerziert und zerdroschen haben; und ich habe Regisseure gesehen, die allen Künstlern, jungen wie alten, Herren wie Damen, ihre Gebärden, ihren Tonfall, ihre Stimme, ihre Manier aufzwingen wollten; ja ihnen sogar Mätzchen beibrachten. Das darf nicht sein.

Was Maske und Kostüm betrifft, so pflegt der Schauspieler diese Sache am besten zu verstehen, und eine gewisse Freiheit muss dabei herrschen; ist aber ein handgreiflicher Fehler begangen worden, so muss der Regisseur um Änderung ersuchen oder sie fordern, da die Sache nicht zweifelhaft ist.

In schwierigeren Stücken, besonders in Kostümstücken, muss der Regisseur allein die Farben wählen, um sie so abstimmen zu können, dass sie im Ensemble wirken; aber er berät sich gern mit den Hauptschauspielern und hört auf Gründe, wenn die überzeugend sind.

Der Direktor

Die vornehmsten Eigenschaften des Bühnenleiters sind: Geschmack in der Auswahl des Spielplans und Urteil beim Verteilen der Rollen. Ein Stück lesen ist fast wie eine Partitur lesen; das ist eine schwere Kunst, und wenige können sie, obwohl viele vorgeben, sie zu können. Schon die Anordnung des Textes, bei der das Auge vom Namen des Sprechenden zu seinen Worten hinüberirren muss, verlangt Aufmerksamkeit; die scheinbar uninteressante Exposition muss durchgekämpft und genau eingeprägt werden, da sie ja die Kette enthält, an der das Gewebe läuft. Auch die Bühnenanweisungen halten auf und lenken ab. Noch heute, wenn ich Shakespeare lese, muss ich mit einer Feder Notizen machen, um die vielen Personen und besonders die vielsprechenden Nebenpersonen auseinander zu halten; und immer muss ich zum Personenverzeichnis zurückgehen und im ersten Akt nachsehen, was dort gesagt wurde. Mindestens zwei Male muss man ein Stück lesen, um es wirklich kennen zu lernen; und um die Rollen austeilen zu können, muss man das Stück mehrere Male durcharbeiten. Gewöhnlich kennen nur Dichter (Übersetzer) und Regisseur das Stück wirklich, und darum sind diese am ehesten berechtigt, die Rollen zu besetzen. Aber der Direktor ist ja gerade Direktor geworden, um das Machtgefühl zu empfinden, das im Austeilen der Rollen liegt; darum lässt er sich nicht gern beraten, und darum wird das Stück oft falsch besetzt. Aber auch weil persönliche Rücksicht, Günstlingschaft, Antipathie, Willkür sich geltend machen. Wer das Personal kennt, die Natur, Fähigkeit, Begrenzung jedes Schauspielers weiss, sieht sofort beim Lesen, wie er seine Leute ver-

teilen muss. Aber es gibt Direktoren, die nicht alle Stücke sahen, die sie gegeben haben, also nicht wissen, über welche Fähigkeiten ein Schauspieler verfügt. Dann werden die Rollen, wie's kommt, besetzt; darunter leidet das Stück, und die Künstler werden mit Aufgaben gequält, die ihnen zuwider sind.

Aber auch dem gewissenhaften Direktor fällt es schwer, die Arbeit zu verteilen, denn er muss zu gleicher Zeit ans Theater wie an den Schauspieler denken: dass das Theater keine Arbeitskraft verliert, dass der Künstler nicht beschäftigungslos bleibt und nicht vergessen wird. Oft wird der Direktor gezwungen, der Einnahme wegen mit dem Günstling des Publikums, „der zieht", zu arbeiten, statt eine neue vielversprechende Kraft zu versuchen.

Ist der Direktor zugleich Regisseur, so kann das Haus gut geleitet werden; wenn aber der Direktor selber mitspielen will, so kann es bei einem kleinern Theater gehen, bei einem grösseren geht es nicht.

Bei der Wahl von Stücken hat der Direktor nicht die Freiheit, wie sie Schauspieler und Dichter sich einbilden. Abhängig vom herrschenden Geschmack, von Konjunktur oder Stimmung, wird er oft genötigt, ein Stück zu wählen, das die Leute sehen wollen, auch wenn es nicht so wertvoll ist. Wie weit er in seinen Zugeständnissen, die er dem schlechten Geschmack machen muss, gehen kann, hängt von seinem künstlerischen Interesse, von den Finanzen des Theaters und von den Traditionen seiner Bühne ab. Ist man gewohnt, gute ernste Stücke auf seinem Theater zu sehen, will man nicht Lustspiele oder Farcen dort haben, obwohl man sie auf einer andern Bühne duldet.

Dichter sind oft erstaunt, dass sie ein wirklich gutes Stück zurück erhalten. Aber die Ursachen

können verschiedene sein. Das Motiv kann gerade auf dieser oder einer andern Bühne gewesen, also so verbraucht sein, dass man nichts mehr von der Sorte haben will; auch kann das Stück trotz einer vortrefflichen Technik langweilig sein, ein anderes Mal peinlich; schliesslich kann es nicht besetzt werden, oder die Inszenierung ist zu teuer.

Ein Beispiel, unter den klassischen Stücken, ist „König Lear“. Den würden alle Theater gern jeden Augenblick spielen, denn er ist interessant, lebt, ist gut gemacht; aber wie oft besitzt ein Theater den wirklichen Greis mit der Riesenkraft, der hier nötig ist?

Es kann indessen riskabel sein, dem Geschmack des Publikums zu folgen, denn der Geschmack ändert sich unaufhörlich und oft ganz plötzlich. Jetzt läuft man nach Uniformen auf der Bühne; einige Winter geht es glänzend. Dann kauft der Direktor, ohne es zu kennen, ein teueres Militärstück mit kostbarer Inszenierung. Es fällt durch: der Geschmack hat sich geändert!

Es ist nicht leicht, einen Direktor zu beraten; die einzige Anleitung, die einem helfen kann, wenn man nach dem „Geschmack des Publikums“ sucht, ist wohl zu finden in den Fragen der Zeit, in der Literatur des Tages, in allem was die Gemüter bewegt. Aber eines Tages hat man die Erörterung satt und will von etwas ganz anderem sprechen, die verdriesslichen Streitigkeiten vergessen; man sehnt sich nach Frieden. Darum konnte ein Idyll wie „Abbé Constantin“ sehr gelegen kommen mitten im Kampf um „Nora“; das „Leben auf dem Lande“ wird noch heute als Blitzableiter benutzt und zwar zu jeder Zeit; „Alt-Heidelberg“ wurde eine Oase in der Wüstenwanderung; „Don Cesar“ ist immer gut, wenn man einen unangenehmen Streit unter-

brechen will. Aber man muss Witterung haben, um zu wissen, wann die Erörterung zum Abschluss reif ist, damit man nicht hineinplatzt.

Der Direktor muss es auch in der Luft fühlen können, wann das Publikum ein Stück aus dem klassischen Repertoire haben möchte. Ein Theater, das von öffentlichen Mitteln unterstützt wird, sollte verpflichtet sein, dann und wann ein klassisches Stück zu geben. Um ein solches zu geniessen, ist guter Wille nötig, etwas Bildung und die Fähigkeit, seine Begriffe zu historiieren. Um aufrichtigen und ungeteilten Genuss von einem klassischen Drama zu haben, hat man ja Wissen nötig, damit man die Voraussetzungen besitzt, wenn Dinge als bekannt angeführt werden. Man muss Antigones Geschichte kennen, wissen, wer sie ist, ehe man sich diesen letzten Akt eines Trauerspiels ansieht.

Sie sind nicht unterhaltend, die Klassiker, sagt man. Aber man muss sie durchgehen, und für das aufwachsende Geschlecht ist es ein wohltuendes Studium. Es gibt Dinge, die man nicht zu sehen braucht, aber g e s e h e n h a b e n m u s s, wie fremde Städte, Museen und Kirchen.

Doch es gibt im klassischen Spielplan Stücke, die zu allen Zeiten interessieren und deren Gestalten auch ohne Maske und Kostüm Teilnahme erregen würden. Hamlet ist immer zu begreifen und sein Schicksal rührt immer; Faust, der erste und der zweite Teil, muss zuweilen gegeben werden, aber nicht der erste allein, denn der ist als Operntext verbraucht worden; Don Carlos, Maria Stuart, Die Jungfrau von Orleans sind nicht veraltet, und Schillers strenge, gepflegte Form, seine manchmal pedantische Charakterschilderung geben seinen Dramen festen Gehalt. Molière hat seine Bewunderer; doch ich habe ihn nie geliebt. Öhlenschlägers „Axel und

Walborg“ rühren unsere unempfindliche Zeit nicht, aber sie kommen wieder; sein „Jarl Hakon“ und „Alladin“ warten auf den Augenblick der Auferstehung. Holbergs „Jeppe“ und „Erasmus Montanus“ könnten durch einige andere von seinen Stücken vermehrt werden, etwa: „Wochenstube“, „Der Vielbeschäftigte“ ... Von Calderon braucht man nur „Das Leben ein Traum“ zu kennen, aber auch andere sind es wohl wert, dass man sie wieder spielt. Ob es sich für uns lohnt, einen Versuch mit Corneille und Racine zu machen, das weiss ich nicht; deren Weine scheinen den Export nicht zu vertragen, auch nicht Umzapfung (Übersetzung). Die Deutschen haben Kleist und Hebbel ausgegraben, aber für mich bleiben sie fossil wie Lessing.

Wir müssen den Begriff „klassisch“ untersuchen. Nicht weil es einen grossen Namen trägt oder weil der Dichter längst tot ist, ist ein Werk vortrefflich. Goethe war Theaterdirektor und Schauspieler, aber sein Formensinn liess ihn im Stich, wenn er ein Drama aufbaute. EGMONT ist nicht klassisch im Sinn von vollkommen; ist nicht fest in der Form, sondern nachlässig gearbeitet. Man verlangt Egmont jedoch dann und wann, um Beethovens Ouverture zu hören, wie man wegen Mendelssohns Chören nach der ANTIGONE ruft. CLAVIGO ist schlecht, im Romanstil; STELLA arbeitet mit Erörterungen wie die GESCHWISTER. Aber GÖTZ in seiner scheinbaren Formlosigkeit ist streng in der Konzeption; mit seinen 56 Bildern hängt er fest zusammen, interessiert und lebt; am meisten jedoch für Deutsche. TASSO ist schön, weise, fesselnd, verträgt aber die Übersetzung nicht; kann wohl nie das grosse Publikum erreichen, dem Dichter und Künstler auf der Bühne fremd bleiben.

Alles, was mit einem grossen Namen gezeichnet ist, blind bewundern, hat die Gefahr, dass man das Schlechte schätzt und schlechten Geschmack bekommt. Goethe bewunderte selber seine Lustspiele „Der Bürgergeneral" und „Grosskophta", aber die Nachwelt hat beide Schund genannt. Mehrere von Shakespeares Lustspielen **sind** Schund; vor einigen Jahren hatte der grosse Klassiker hier in Stockholm ein Fiasko mit einer Komödie, die man bis dahin bewundert hatte, die jetzt aber vollständig entlarvt wurde.

Von den Tragödien der alten Griechen sind wohl mehr zu finden als die eine ANTIGONE, und den aufgeregten Euripides müsste man zu spielen suchen: vielleicht kann er unsere Zeit besser bewegen als der ruhige Sophokles.

Kritik

Ich habe immer gefunden, dass es schwer ist, sich ein bestimmtes Urteil über eine schauspielerische Leistung zu bilden. Das Kunstwerk des Schauspielers besteht ja aus einer Reihe Augenblicke, ist ein Skioptikonbild, das verschwindet, wenn das Rampenlicht niedergeschraubt wird, ist etwas halb Unwirkliches, das man nicht fassen kann. Als ich in meiner Jugend einige Monate Theaterkritiker an einer Zeitung war, fand ich es nicht angenehm, nach Schluss der Vorstellung mich an einen Schreibtisch setzen und improvisierte Urteile zu Papier bringen zu müssen, die bei näherer Betrachtung ebensogut auch anders stilisiert werden konnten. Als ich das Urteil aufschieben und die Sache beschlafen wollte, erklärte der Redakteur, Setzer und Drucker warteten und ich müsse sofort schreiben. Da ich noch etwas zaghaft war, riet er mir, lieber freizusprechen als zu verurteilen. Ich beneidete die andern, die in ein Café gehen und über die Vorstellung des Abends plaudern konnten; und ich fragte mich, warum mein Urteil gesetzt und gedruckt werden sollte, da ich bei zwanzig und einigen Jahren so wenig Schauspielerkunst gesehen hatte. Wenn ich hingehe, um Kunst zu geniessen, so stelle ich mich ja unbefangen, empfänglich, bin sympathisch gestimmt, bereit, etwas zu erhalten. Missfällt mir etwas, übergehe ich das und fahre fort, ohne mir die Ursache klar zu machen. Gefällt mir etwas, so geniesse ich, will aber den Genuss nicht durch Nachdenken stören. Nun verfährt der Kritiker gerade umgekehrt. Er kommt, um zu beurteilen, um den Grund zu finden, warum das eine gefällt und das andere missfällt; darum geniesst er selten. Da nun das ganze Theater

auf Illusion beruht, so ist nichts leichter, als sich unempfänglich zu machen. Man stellt sich auf die Hinterbeine, und die Illusion bleibt aus. Damit aber ist der Theaterbesuch zwecklos geworden, und der Kritiker hätte lieber zu Hause bleiben sollen, da er die angenehme Illusion, dass hier ein Stück Leben gelebt wird, nicht annehmen will.

Wenn ich einen reisenden Zauberer sehen will, so bezahle ich mein Billett, um auf angenehme Weise düpiert zu werden. Wenn aber ein kritisch veranlagter Zuschauer aufsteht und erzählt, die Goldfische kämen nicht direkt aus dem Hut, sondern hätten in der Fracktasche gelegen, dann bin ich für diese Aufklärung nicht dankbar. Er hat mein Vergnügen gestört.

Darum fragt man sich auch in der Theaterwelt, was man mit der Kritik zu schaffen hat. Direktor, Regisseur und Schauspieler verstehen ja die Sache am besten: ihr Urteil macht die Erziehung aus. Das Publikum versteht ja auch recht gut, ob diese Schauspieler Menschen gleichen; und kann der Künstler sein Publikum rühren, erschüttern oder nur amüsieren, so fühlt er selbst, ob er seine Sache gut oder schlecht gemacht hat; und ging es heute nicht, so gelingt es morgen.

Wenn der Kritiker darauf Anspruch macht, Richter zu sein, so muss er die Gesetze kennen und unparteiisch sein. Tritt der Kritiker als Lehrer auf, so muss er sein Fach studiert haben und die Aufgabe als einen Beruf auffassen, der verantwortungsvoll ist. Nun wird man von einer Zeitung als Theaterkritiker engagiert, weil man einen flüssigen Stil hat; ob man hinter den Kulissen gewesen ist, Proben mitgemacht oder ein Drama komponiert hat, darnach wird nicht gefragt. Man braucht sich nicht einmal fürs Theater interessiert zu haben, sondern

kann aus einem ganz anderen Fach kommen. Mit dem Amt folgt nicht immer die Gabe, darum kann man oft die unsinnigsten Urteile lesen, über welche die Leute vom Theater lachen würden, wenn es sich nicht um Brot und Ansehen handelte.

Der Blinde urteilt nicht gern über Farbe; sollte er sich aber das auf einer Kunstausstellung erlauben, so müsste er sich die Erinnerung gefallen lassen, dass er blind sei, auch wenn es sonst grausam ist, an ein körperliches Gebrechen zu rühren.

Einem Autor wurde neulich der Unsinn angekreidet, er habe in seinem Stück ein Wickelkind ans Büffet gehen und Senf essen lassen. Entweder hatte der Kritiker diese Lüge in bewusster Absicht niedergeschrieben, um zu schaden, oder er hatte schlecht gehört. Das erste ist unverzeihlich, das zweite ist unverantwortlich.

Ein Rezensent hatte in KÖNIGIN CHRISTINE gefunden, die Ritterholmskirche gleiche der wirklichen nicht. Entweder war der Mann nicht im Theater oder er hatte nicht gemerkt, dass die Kirche gestrichen war.

Der Beruf des Schauspielers verlangt, dass er sich persönlich einstellt; er steht da mit Leib und Seele, wehrlos, Zielscheibe, allen preisgegeben. Er stösst auf böse Blicke, höhnisches Lächeln, Bemerkungen über Augen, Nase und Mund. — Findet ihr nicht, dass es schade um ihn ist? Er ist geschaffen wie wir, hat Gefühle und Leidenschaften wie wir, er tut sein Bestes, denn sonst wagte er nicht aufzutreten. Er ist heute abend nicht gut; aber er kann krank sein, ohne dass er davon sprechen möchte; er kann einen Kummer haben, von dem er noch weniger sprechen will!

Ich bin, wie gesagt, einige Monate Kritiker gewesen. Es war kein Vergnügen. Und ich kann

den Schauspieler damit trösten: wenn meine Ansicht der meiner Kollegen widersprach, so lebte ich wie in einem Wespennest; ich verlor meinen Verkehr, man beantwortete meine Grüsse nicht mehr; als dem Redakteur bange wurde und er mir auferlegte, zu loben, was ich missbilligte, musste ich die Stellung aufgeben.

Der Posten ist nicht beneidenswert, und man könnte das Amt als überflüssig einziehen, da es Direktor, Regisseur und Künstler gibt, welche die Sache besser verstehen. Der Regisseur besonders, der vielleicht dreissig Proben gesehen hat, kennt das Stück aus dem Grunde; dreissig Male ist der Vortrag überlegt und erörtert, sind die Stellungen ausgeprobt, die Nuancierungen ausgedacht worden. Das Publikum, ebenso klug wie der Kritiker, will sein Urteil oder sein Vergnügen behalten; und wenn der Zuhörer in eine Kritik blickt, so will er sein Urteil bestätigt und nicht korrigiert sehen.

Wenn sich Schauspieler bei mir über die Ungerechtigkeiten, Irrtümer, absichtlichen Verdrehungen der Zeitungen beklagt haben, so habe ich ihnen nur geantwortet: Lest die Kritiken doch nicht!

Kritik kann niemals objektiv oder allgemeingültig werden, so lange es Verwandtschaft und Freundschaft, Sympathien und Antipathien, Koterien und Interessen gibt.

Disposition

Wann kann man einen Schauspieler mit Recht schlecht nennen? Wenn er die Rolle nicht **ist**; wenn er zerstreut, unaufmerksam, schlaff, uninteressiert ist, oder wenn er zu viel Wesens von sich macht, sich vordrängt, den Kopf durch die Rolle steckt, um auf sich oder aufs Publikum zu blicken; sich vom Text entfernt.

Die Rolle intensiv zu **sein**, ist gutes Spiel. Aber so intensiv darf der Schauspieler nicht sein, dass er die Satzzeichen vergisst. Dann wird das Spiel plump, wie ein Musikstück ohne Nuancierung, ohne piano und forte, ohne crescendo und diminuendo, accelerando und ritardando. (Diese musikalischen Ausdrücke sollte der Schauspieler sich einprägen und immer anwenden: sie sagen beinahe alles.)

Aber es gibt feine, schüchterne Naturen, deren Spiel leicht farblos wirkt, weil sie die Vergrösserung vergessen, die der Rahmen der Bühne verlangt. Wenn sie sehen, wie grob die Dekoration gemalt ist, müssen sie begreifen, dass das Spiel auch etwas dekorativ und nicht in Miniaturmanier zu halten ist. Die allzu feine Arbeit steht nicht gegen den Hintergrund, das ist eine Malerei auf Elfenbein, die man gern in die Hand nimmt, aber nicht an die Wand hängt.

Den vortrefflichen Schauspieler erkennt man sofort, wenn er auftritt. Sobald er erscheint, trägt und hebt er augenblicklich; er strahlt eine Kraft aus, die sich mitteilt; er zieht das Interesse auf sich, ohne zu lärmen. Das ist die starke Persönlichkeit, die ein unbeschreibliches Plus an Intelligenz, Erfahrung, Bildung, Humor besitzt.

Der **grosse** Schauspieler ist oft ungleich. Er spielt auf eine innere Flamme; bringt er aber die

Flamme nicht zum Leuchten, so kann er miserabel, flach, alltäglich werden. Das nennt man: auf Inspiration spielen, doch glaube ich, man müsste das Wort gegen Disposition vertauschen. Um diese Disposition zu suchen, kann man sich einige Mühe geben; auch erhält man sie, indem man auf sich selber aufmerksam ist, und indem man ihrem Eintreten nicht entgegenwirkt. Wenn man von einer lustigen Mittagsgesellschaft kommt, kann man sich nicht schnell umziehen und den Hamlet spielen. Wenn jemand nur in einem Salon etwas deklamieren soll, geht er beiseite und sammelt sich oder sucht Stimmung. Die sogenannte Inspiration findet sich nach etwas Mühe und Willensanstrengung schon ein. Ein Mensch, der von Natur faul oder lässig ist, wird kein guter Schauspieler; ein gedankenvoller Mensch versinkt in seine Gedanken, statt aus sich herauszukommen und in Beziehungen einzutreten.

Es gibt auch eine Art Tendenzschauspieler, die keine Rolle spielen und keine Figur schaffen können, wenn sie nicht Lehren verkündigen dürfen. Das ist der politische Schauspieler und die Suffragettschauspielerin. Die sind miserabel, wenn die Rolle ihnen nicht Gelegenheit zu einer Predigt gibt, in Sozialismus oder Frauenfrage. Lugné-Poe war ein schlechter Schauspieler, interessierte aber, wenn er vortreten und verkündigen konnte, besonders Frauenemanzipation; auch platonischen Anarchismus, dann aber predigte er.

Ein guter Schauspieler wird, wer sich selber als Künstler nimmt, also seine Kunst als Kunst betrachtet, nicht über allgemeines Stimmrecht oder Frauenemanzipation grübelt, nicht über Welträtsel und Zoologie sinnt. Kann der Schauspieler unüberlegt, naiv, sorglos leben, liest er nicht zu viel,

sucht lieber Menschen auf, aber nicht in der Absicht, sie zu studieren, sondern um einige Stunden mit ihnen lustig zu verbringen, dann gedeiht seine Kunst am besten. Studien und Reflexion führen zu Berechnung, die Spekulation wird, und das Studierte kann ausgeklügelt aussehen.

Als Lektüre braucht man nicht Theaterstücke zu benutzen; Romane sind ebensogut, oft besser. Ich glaube, Dickens wäre ein guter Lehrer, weil er einmal den Menschen gründlicher schildert, als der Dramatiker es vermag, und dann, weil er bis in Unendlichkeit motiviert. Aber er gibt auch etwas anderes, was der Schauspieler gebrauchen kann: er begleitet nämlich das Auftreten jeder Person mit einem Reichtum von Gebärden und Mienen, die unvergleichlich fein sind. Ich habe eben „David Copperfield“ wieder gelesen und meiner Bewunderung für den Lehrer meiner Jugend fehlen dieses Mal die Worte. Er ruft ja mit kleinen Lettern dieselbe Illusion hervor, die das Theater mit dessen grossem Apparat gibt, oder richtiger: er gibt mir die Illusion von wirklichen Erlebnissen.

Wenn ich als Dichter mit der Wiedergabe meines Stückes zufrieden bin, wie kann dann der Kritiker damit unzufrieden sein? Das habe ich nie verstanden. Wenn ich aber gesehen, wie der eine Kritiker über dieselbe Leistung, die ein anderer tadelt, entzückt ist, so habe ich erkannt, dass die Verschiedenheit der Urteile von rein persönlichen Gründen abhängt. Die Person dieses Schauspielers ist mir sympathisch, aber er ist unsympathisch für einen andern. Ferner: der Zuhörer ist nicht disponiert, Inhalt und Absicht des Stückes sind ihm zuwider, dann überträgt er seinen Unwillen auf den Schauspieler, der unschuldig ist. Oder: der Schauspieler ist für den Abend schlecht disponiert,

vielleicht nicht den ganzen Abend, sondern nur in gewissen Szenen, und er teilt seine Verstimmung dem Zuhörer mit. Oder: der Schauspieler hat eine Rolle erhalten, die nicht für sein Naturell passt, und darum wird er nicht glaubhaft.

Aber im Zuschauerraum kann auch ein Zuhörer sein, der in böswilliger Absicht gekommen ist; ist es eine starke Persönlichkeit, so kann er auf einen bestimmten Schauspieler so einwirken, dass der den Hass empfindet, aus seiner Trance erwacht und schlecht spielt. Ein älterer Schauspieler hat mir gesagt, dass er es fühlt, wenn ein Feind im Zuschauerraum sitzt, schon bevor er ihn gesehen hat; wenn er dann die Ursache der Unlust entdeckt, so richtet er die Rolle an diesen Gegner, „spielt ihn nieder", in den meisten Fällen, vermag ihn aber nicht immer zu vernageln.

Findet sich eine ganze Clique ein, besonders nach einem starken Essen, und bringt eine fremde feindliche Stimmung mit, so kann sie einen Theaterabend für Publikum und Schauspieler verderben. Es ist ja eine empfindliche und heikle Arbeit, Kunst auszuüben, und alle Künstler suchen die Einsamkeit und die geschlossene Tür auf; der Schauspieler allein arbeitet bei offenem Vorhang, öffentlich, und darum müsste man schonend gegen ihn sein. Es gab einmal sogenannte Konzertmaler, die, obwohl ihre Leistung mechanisch eingelernt war, doch Musik haben mussten, um störende Eindrücke von sich abzuhalten.

Aber auch aus rein persönlichen Motiven kann man ungerecht gegen Schauspieler sein. Ich kenne einen Darsteller, der immer gut ist; er spielt immer die Rolle, verdirbt nichts, macht sich die Mühe, der zu sein, den er darstellt, und es gelingt ihm. Wenn er aber sehr gut ist, schweigt

man; wenn er nur gut ist, wird er getadelt und gescholten. Man hackt auf ihn ein, obwohl er niemand durch Arroganz reizt. Warum man das tut, verstehe ich nicht ganz. Er ist allerdings ein origineller Einsiedler und gehört keiner Clique an, auch ist er wirtschaftlich unabhängig und braucht vor niemandem zu kriechen; ich glaube aber, er hat den Hass für einen Verwandten auf sich zu nehmen, der denselben Namen trägt, aber nicht beliebt ist. Auch Kameraden bekritteln ihn; wenn ich die aber treffe und wir sprechen von ihm und ich frage: Ist er nicht ein guter Schauspieler? so antwortet der Chor: Ja, gewiss ist er gut! — Und doch wird er nie anerkannt.

Ich kenne einen andern Schauspieler, der immer ausgezeichnet ist und von allen anerkannt wird; aber er bekommt nie den grossen Namen. Wir Fachmänner sind darüber erstaunt, können es aber nicht erklären. Um zu einer Grösse ernannt zu werden ist wohl ein Plus von persönlichem Wohlwollen nötig, den ein Kreis von Freunden aufwendet, weil der ein Interesse daran hat, dass einer von ihnen gross wird, um dann auf die Umgebung zurückzustrahlen.

Schlendrian

Bei meinem jahrelangen Verkehr mit Schauspielern, Regisseuren und Direktoren habe ich die verschiedensten Angaben über diese einfache Tatsache gehört. Ich fragte einen Angestellten des Theaters, der durch seinen Dienst gezwungen ist, dasselbe Stück sechzig Male hintereinander zu sehen, ob meine Figuren sich jeden Abend gleich seien. Er antwortete: Nein, nicht zwei Abende! — Andere Fachmänner haben das Gegenteil behauptet, dass also das Kunstwerk des Schauspielers fixiert sei. Ich habe keine Gelegenheit gehabt, selber diese Frage zu entscheiden; als ich aber kürzlich eins meiner Stücke wiedersah, fand ich alle Fehler wieder, die ich vor sechs Monaten gerügt hatte: sie waren nicht verbessert. Als ich den Direktor fragte, warum der sonst wohlwollende und entgegenkommende Schauspieler die Fehler, auf die ich ihn aufmerksam machte, nicht verbessert habe, antwortete er: Er kann sie nicht verbessern, obwohl er möchte! Es ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen.

Da kam ich einem Schlendrian auf die Spur. Der Schauspieler steckt gewöhnlich voller Theaterideen, die nicht auszuroden sind. Sobald zum Beispiel ein Schauspieler in einem protestantischen Lande eine Mönchskutte anzieht und der Mönch eine Frau erblickt, glaubt der Schauspieler sofort, es handle sich um einen Tartuffe oder einen andern Schwindler. Und wenn ich sage, dass es sich in diesem Fall nicht um einen Tartuffe handle, so hilft das nicht.

Das ist Schlendrian und Eigensinn.

Als meine FOLKUNGERSAGE gegeben werden sollte, fand ich auf der Generalprobe, dass die Titelrolle als Christus maskiert war. Ich erklärte

dem Schauspieler, dass Magnus Eriksson, der allerdings in Norwegen Magnus der Gute hiess, kein Christus gewesen sei, und bat ihn, nicht das Kreuz auf dem Rücken zu tragen, wie der Erlöser es nach Golgatha trug. Aber er wusste es besser, denn er hatte in seiner Jugend Udhes Gemälde (Christus als Volksschullehrer und andere) gesehen. Und dabei blieb es.

In der letzten Szene meines GUSTAV WASA kommt der Talbauer Engelbrecht berauscht auf die Bühne. Ich bat den Schauspieler, nicht zu torkeln. Er torkelte doch. Ich zeigte ihm den Text: „Froh berauscht, aber sicher in den Bewegungen.“ Er torkelte doch! Ich erklärte ihm, ein froh Berauschter könnte in einem grossen Augenblick, wie gerade in dieser Szene vor dem König, nüchtern werden; ferner, ein angeheiterter Mensch bemühe sich vor allem, gerade zu stehen, wenn er nüchtern aussehen will. Es half alles nichts, obwohl dieser Eigensinn das ganze Stück zu Fall bringen konnte.

Ich habe gehört, dass Norwegens grösster Dramatiker bei der Generalprobe seine Instruktionen auf Zettel schrieb, dass aber keine einzige befolgt wurde.

Ist es durch die vielen Proben so mechanisiert, dieses Kunstwerk des Schauspielers, dass es nicht mehr geändert werden kann? Das ist möglich; aber ich glaube auch entdeckt zu haben, dass der Schauspieler so unbewusst, schlafwandlerisch arbeitet, dass er buchstäblich nicht versteht, was der Regisseur sagt. Wenn ich eine höfliche Bemerkung machte, stiess ich oft auf ein verständnisloses Lächeln, als habe ich etwas Lächerliches gesagt. Aber die kleine Berufskrankheit des Schauspielers ist auch die, dass er die Illusion erhält, er habe die Rolle selber geschrieben. Und der Dichter

kommt ihm wie ein unbefugter Eindringling vor, der nur dankbar sein müsse und keinen Tadel aussprechen dürfe.

Wenn der Dichter bei der Generalprobe auftaucht und seine Ansicht äussert, so wird geantwortet: es ist zu spät! Stellt sich der Dichter bei einer früheren Probe ein und fängt an zu kritisieren, so hat man geantwortet: Es ist noch nicht fertig! Es ist zu früh, Ansichten zu äußern.

Ich bin deshalb dabei stehen geblieben: Man lasse die Schauspieler gewähren, wenn sie nur nicht etwas ganz Verkehrtes machen, das den Sinn des Stückes umkehrt. Freiheit in den freien Künsten!

Die Zeit

Gültige Regeln für die Kunst der Bühne aufzustellen, ist unmöglich; aber sie muss zeitgemäss sein, um uns Lebende interessieren zu können. Ich meine: wenn die Zeit so skeptisch, gefühllos und demokratisch ist wie die heutige, so kann man ihr nicht mit grossen Gebärden und Gefühlen kommen. Dann herrscht auf der Bühne ein leichter Zweifel, eine gewisse Gefühllosigkeit, die mancher für Roheit halten kann. In einer solchen Zeit weint man nicht gern über Öhlenschlägers Axel und Walborg; Lear erscheint einem zügellos; Timon erregt kein Mitleid, wenn er von käuflichen Schmeichlern verlassen wird. Die Tragödie selber schlägt einen leichten Unterhaltungston an und steigt vom hohen Kothurn zum niedrigen Soccus hinab; an Stelle des Verses tritt die Prosa, die Stilarten vermengen sich, die Könige wagen nicht mehr auf Stelzen zu gehen, sondern sprechen dieselbe Sprache wie der „wilde Haufen", und starke Worte werden nicht gescheut.

Bei einem solchen Repertoire macht sich das Spiel von selbst. Wenn man dem Text folgt, so wird das ja ein Suchen nach Wirklichkeit oder Natur, Wahrheit. Diese Worte sind missverstanden worden, aber ihr Sinn braucht nicht erst erklärt zu werden. Den geraden Gegensatz gegen diese Kunst sah ich am Ende der siebziger Jahre im Théâtre Français. Da gingen noch alle auf Stelzen, in der Tragödie nämlich. Das Stück hiess „Rome vaincue", war in Versen, enthielt allgemeine Betrachtungen, Gemeinplätze, die Phrasen geworden waren, Ergüsse, Ausbrüche. Das Spiel war danach. Mounet-Sully machte ästhetische Gymnastik, Plastik; konnte fünf Minuten lang wie der Borghesische Fechter dastehen, aber den Kopf auf dem Rücken, die Hals-

adern geschwollen, einen Schrei ausstossend, „als ob es brenne"; rollte die Augen und hatte Schaum um den Mund.

Das war eigentümlicherweise Goethes erstes Ideal, als er das Theater in Weimar leitete: „Erst Schönheit, dann Wahrheit". Für mich war es aber nicht schön, vielleicht weil ich nicht Franzose bin, denn keine Kunst ist so an das Nationale gebunden wie die Kunst des Schauspielers, das wissen wir. Als aber Goethe dieses erste Ideal, das eine Reaktion gegen einen rohen deutschen Naturalismus war, überlebt hatte, kam er zu einem toten Formalismus, der die Persönlichkeit des Schauspielers austilgte und eine Selbstkarikatur in Goethes Regeln für Bühnenkunst erhielt. Da haben wir die pathetischen, übertriebenen, grossen Gebärden geerbt, Unnatur, Protzentum; alles, was man heute „Provinz" nennt.

Aber die Forderungen der heutigen Zeit sind nicht die der morgenden. Kommt eine Periode, in der die Menschen gefühlvoller werden, tritt eine andere Weltanschauung ein als die zoologische, die wir eben durchgemacht haben, so verlangt man ein anderes Repertoire, das auf andere Art gespielt werden muss. Es hat also wenig Wert, Regeln aufzustellen, da die sehr bald wieder verworfen werden. Der Kluge lauscht auf die Stimmen der Zeit, ob sie vor den neuen Stimmen der werdenden Zukunft zu verstummen anfangen; „sein eigener Zeitgenosse sein" ist die Aufgabe des wachsenden, immer sich erneuernden Künstlers.

Was Schönheit auf der Bühne angeht, so muss ich gestehen, dass ich nicht alles auf der Bühne liebe. Wenn ein gebildeter Mensch im täglichen Leben auf sich achtgibt und sich nicht unschön benimmt, so will ich auch, dass der Schauspieler, wenn er einen gebildeten Menschen darstellen soll,

sich „mit Anstand und Würde“ beträgt. Ein Prinz soll sich nicht vor die Brust schlagen, indem er alle Finger wie ein Gänsefuß spreizt, und sich nicht auf einen Stuhl setzen, indem er die Kniee zu Winkelhaken formt. Eine Dame soll niemals bissig oder zornig werden, auch wenn sie oppositionell ist, sondern selbst im Augenblick des Zornes immer Dame bleiben und angenehm wirken. Das ist ein Beispiel für die Schönheit, die Wahrheit ist.

Goethe ging zu weit in den Vorschriften, als er es verbot, beim Spiel Profil und Rücken zu zeigen; die ersten Schauspieler von der rechten Seite als der vornehmeren auftreten liess; das Spazieren auf der Bühne nur in der Diagonale, nicht quer erlaubte. Auch die ausgeklügelte Stellung ist zu tadeln; das Ganze wurde ein Schachspiel.

Das Berechtigte in Goethes reformatorischem Bestreben lag dagegen in seinem Widerstand gegen einen dürftigen Unterhaltungston, der zu Geschwätz ausgeartet war, kaum gehört werden konnte; den Schauspieler zu einem Referenten herabsetzte, der den Inhalt des Stückes erzählte. Goethe forderte, dass der Schauspieler zu hören und zu sehen sei! Die Misstände heilte er allerdings durch Übertreibungen, von denen einige noch heute zu spüren sind.

Memorieren

Als ich gegen ein zu schnelles Sprechen, das sich Geschwätz nähert, reagierte, habe ich gleichzeitig vor dem Gegensatz gewarnt, einem Schleppen, das schläfrig macht. In der Musik wird bei einem langsamen Tempo eine innere Bewegung durch ein Agitato zum Beispiel angegeben, das nicht die Schnelligkeit steigert, aber den Vortrag stärkt, von innen heraus anspannt, vibrieren und pulsieren lässt. Dieses Element macht das langsame Tempo erträglich.

Ich habe auch auf den Mangel an Nuancierung hingewiesen, der eine Folge des schnellen Sprechens ist. Wenn man eine lange Rolle in einem einzigen Ton, in einem einzigen Allegro, ohne Trennungszeichen, ohne Pausen, ohne ritardando oder accelerando sprechen hört, wird man müde und hat genug. Auf diese Weise wird ein Stück referiert und nicht gespielt. Wenn der Schauspieler seine Studien im täglichen Leben macht, beobachtet, wie ein Gespräch geführt wird, wie Rede und Gegenrede erst ausgedacht wird, ehe man sie ausspricht, dann wird er bald den Unterschied von dem auswendig Gelernten merken, das man so oft von der Bühne hört.

Der Schauspieler spricht aus mehreren natürlichen Gründen die Rolle zu schnell. Er glaubt, das Publikum werde ungeduldig, während das Gegenteil der Fall ist; denn geht es zu schnell, so macht es dem Zuschauer Mühe, den Sinn der vielen Worte zu begreifen. Eine gewisse Furcht, er könne den Faden verlieren, hält den Schauspieler auch vom Pausieren zurück; das Memorieren der Proben steckt ihm im Leib, und dieses Lernen der Aufgabe, das dort die Hauptsache war, ist noch bei der Vor-

stellung zu spüren. Darum muss mit dem Lernen der Aufgabe auch das Studieren der Rolle verbunden sein. Wenn man nur die Aufgabe hört, so ist es eine Aufführung von Dilettanten; die Kunst des Schauspielers beginnt dort, wo die Lernaufgabe endet; daher hat ein Sachverständiger gesagt, ein Stück sei auf der Première niemals fertig, sondern erst bei der fünften Vorstellung etwa. Ich habe die Schauspieler auch gebeten, jede Vorstellung als eine Probe zu benutzen; ausarbeiten, mässigen, erfinden, ausfüllen sollen sie, damit das Spiel nicht mechanisch wird.

Ich bin auch aus Erfahrung dahin gekommen, dass ich ein mangelhaftes Memorieren einem allzu glatten Auswendiglernen vorziehe; und ich glaube, die Anwesenheit des Souffleurs gibt dem Schauspieler die Sicherheit, die er nötig hat, damit nicht die Unruhe, das Gedächtnis könne versagen, seinen Vortrag beschleunigt.

Im allgemeinen ist man zu genau gegen den Schauspieler; weniger das Publikum als der Kritiker, der sich eine Ehre daraus macht, kleine Fehler im Memorieren zu entdecken. Wenn der Schauspieler nur keinen wichtigen Passus, auf den sich das Gespräch später bezieht, überspringt, so macht es für mich nichts aus, stockt er einige Male.

Ich hörte einmal einen berühmten Schauspieler in einem Stück eine Rede von mehreren Druckseiten halten. Er blieb an einigen Stellen stecken. Ich ging aus dem Zuschauerraum auf die Bühne und fand den Schauspieler in grösster Aufregung. Ich tröstete ihn damit, dass wir, die Zuschauer, nichts vermisst hätten; es habe nur um so natürlicher geklungen, „denn welcher Mensch kann eine so lange Rede halten, ohne zu stocken?“

Ich habe ausgezeichnete Schauspieler gehört und gesehen, die niemals die Rolle auswendig konnten,

sondern sich an den Souffleur hielten. Aber sie spielten! Und ich will das Wort wagen: das Auswendiglernen kann das Spiel töten!

Ich kenne einen vortrefflichen Schauspieler, der nie zu Hause auswendig lernt, sondern nur die Proben benutzt, um seine Rolle zu lernen. Er sagt, das Lernen zu Hause, ohne Gegenrede, könne nichts werden.

Ich habe auch zu meinen Schauspielern gesagt: stellt meinetwegen den Satz um, wenn er dann besser im Munde liegt; setzt ein Stück an, wenn ihr wollt, aber sorgt, dass ihr die Antwort nicht schuldig bleibt!

Es wird auch wohl zuviel geprobt; das Stück wird totgepaukt. „Behandelt die Schauspieler als Künstler und nicht als Arbeiter oder Schulknaben!" Auf einer Vorstellung lernen sie mehr als auf dreissig Proben. Vor einem leeren Zuschauerraum, in dem nur ein Regisseur und ein Souffleur sitzen, ist kein Spiel möglich, am allerwenigsten, wenn der Regisseur die Stimmung, die der Künstler unter Seelenqualen geschaffen hat, beständig unterbricht.

Man soll nur das verbessern, was verkehrt ist; wenn etwas auf verschiedene Art gemacht werden kann, soll man den Künstler wählen lassen, was er für seinen Zweck und nach seinem Kopf für gut findet.

Freiheit ohne Willkür, meinetwegen Spiel, aber „Ernst im Spiel, König!"

Stilisieren

Ich weiss, was man mit Stilisieren auf der Bühne meint, aber ich kann es nicht gleich sagen, sondern erst nach einer kleinen Gedankenarbeit.

Das Wort kam auf nach Maeterlincks ersten herrlichen Dramen (nicht nach Monna Vannas Erscheinen; damit kam er herunter).

Maeterlincks Geheimnis ist dies. Seine Personen leben auf einer anderen Ebene als wir; er steht in Verbindung mit einer höheren Welt, seine seelischen Fähigkeiten sind so verfeinert, dass er (sein Schicksal) ahnt, seinen Fall (Verfall) voraussagt. „Es stand geschrieben." Er versucht, was kommen soll, fort zu dichten, aber es hilft nicht: er betet in Gethsemane, blutschwitzend: Möge dieser Kelch an mir vorübergehen! Aber es half nicht, er musste ans Kreuz. — Warum kleine unschuldige Kinder in seinen Dramen gequält werden, habe ich nicht verstanden, vielleicht bedeutet es die unschuldig Leidenden.

Als Maeterlinck um 1890 in den letzten Tagen des Naturalismus erschien, las ich ein Referat von einem seiner Dramen. Nun weiss man ja, wenn ein Dummkopf den Inhalt eines geistvollen Stückes referieren soll, so klingt das Geistvollste dumm! Das Referat kam mir wie Satire vor oder wie Unsinn. Als ich dann in Paris Maeterlinck las, war er für mich ein geschlossenes Buch, so tief war ich im Materialismus versunken. Aber ich empfand eine gewisse Unruhe und eine Trauer, dass ich dies nicht begreifen konnte, dessen Schönheit und Tiefe ich ahnte, nach dem ich mich sehnte, wie ein Unseliger nach der Gesellschaft der Guten.

Erst nachdem ich die Infernojahre (1896—99) durchgemacht hatte, fand ich Maeterlinck wieder,

und jetzt kam er wie ein neues Land und eine neue Zeit.

Er hat selbst die feinsten Dramen Spiele für Marionetten genannt, also gedacht, sie seien auf dem Theater nicht zu spielen. Mit Marionette meint er nicht, was wir Kasper nennen, sondern Figuren in Lebensgrösse, die durch Drähte gelenkt werden; das macht solche Szenen möglich wie die des schwarzen Hundes oder des weissen Lammes, führt aber auch zu einer Eckigkeit der Gebärden, die konventionell wirkt.

Als nun Maeterlinck im Theater gespielt wurde, glaubte man eine andere Spielart als die gewöhnliche annehmen zu müssen. Aber nicht genug damit, dass man die Wirklichkeit verliess, man musste auch etwas anderes vornehmen. Das wurde etwas von den abstrakten Gebärden der Oper oder der alten Tragödie, wie sie noch im Théâtre Français lebt.

Ich kann aus dem neuen Begriff „Stilisieren“ nichts anderes herausbekommen, als was wir bei hohem oder erhöhtem Stil verlangen. Und hier war der am Platz.

Die sich aber von jeder „neuen Richtung“ verleiten lassen, das Berechtigte in andern Richtungen zu streichen, die haben sich geirrt. Denn ein naturalistisches Schauspiel kann nur naturalistisch wiedergegeben werden. Doch um so gedämpfter, je mehr sich der gute Geschmack gegen das Geschmacklose kehrt.

Ich glaube indessen, dass Maeterlinck am besten nicht gespielt wird. Diese Infernowelt ist im Geiste Swedenborgs, aber es ist Licht im Dunkel, Schönheit im Leiden, Mitgefühl mit allem Lebenden. Aber es ist verzweifelt, verhängnisvoll, schicksalsschwer.

Hat man schon Maeterlinck auf dem Repertoire, so muss man am besten das Wort „Stilisieren“

vergessen und lieber die Schauspieler bitten, in diese wunderbare Welt des Dichters, wo alles ein anderes Mass, ein anderes Licht, einen anderen Ton hat, eindringen zu suchen. Ist das dem Schauspieler möglich, dann wird ihm die Darstellung gelingen; ist ihm diese Welt verschlossen, dann bleibt er draussen. Lernen kann man es nicht, erwerben vielleicht, aber unter der Bedingung, dass man ein Inferno durchwandert.

Das Wort Stilisieren mag fortfallen, da wir ältere Begriffe wie „hoher Stil, erhöhter Stil“ besitzen und die gut verstehen.

Zweite Abteilung

Das Intime Theater

Begriff „Intimes Theater“

Wenn man in den sechziger und siebziger Jahren ein abendfüllendes Stück dem Königlichen Schauspielhaus einreichte, so wurden diese Forderungen gestellt, damit es gespielt werden konnte. Das Stück musste fünf Akte haben, jeder Akt ungefähr sechs Schreibbogen, also das ganze Stück $5 \times 24 = 120$ Folioseiten. Verwandlungen innerhalb der Akte waren nicht beliebt, galten vielmehr für eine Schwäche. Jeder Akt musste Anfang, Mitte und Ende haben. Der Aktschluss musste Applausstelle sein, die durch eine oratorische Figur zustande kam; wenn das Stück in ungereimten Versen war, mussten die beiden letzten Zeilen reimen. Im Stück waren Nummern für den Schauspieler anzubringen, die „Szenen“ hiessen; der Monolog war erlaubt und bildete oft die Glanznummer; ein längerer Gefühlsausbruch oder eine Abstrafung, eine Enthüllung waren beinahe notwendig; man musste auch etwas erzählen, einen Traum, eine Anekdote, ein Ereignis. Aber man verlangte auch Rollen, dankbare Rollen für die Sterne des Theaters.

Diese Dramaturgie besass ja etwas Berechtigtes und Schönes; sie stammte in letzter Reihe von Viktor Hugo her und hatte in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts gegen Racines und Corneilles veraltete Abstraktionen reagiert. Aber diese Kunstform entartete wie alle anderen, als sie ihre Zeit gehabt hatte, und der Fünfakter wurde für alle möglichen Motive benutzt, auch für die unbedeutende Historiette oder Anekdote. Die praktische Rücksicht, einen Teil des grossen Personals nicht unbeschäftigt zu lassen, nötigte den Autor, Nebenpersonen zu schaffen, die jedoch nicht Statisten sein durften, sondern wirkliche Rollen haben

mussten. Das wurde mit Charakterzeichnung verwechselt, und wir haben noch jüngst den praktischen Björnson den grossen Rollenschreiber nennen hören. Da man das starke Motiv fürchtete, dehnte man Bagatellen aus, und die Direktion musste beständig vorschlagen, Längen zu streichen.

Als ich um 1870 einen „Opferdiener“ in Versen und fünf Akten geschrieben hatte und ihn meinen Dichterbrüdern auf der Universität Upsala vorlas, fand ich, dass das ganze Stück eine einzige Länge sei, und verbrannte es. Aus der Asche entstand der Einakter DER FRIEDLOSE, der bei seinen grossen Schwächen das Verdienst besitzt, sich an die Sache zu halten und kurz, aber erschöpfend zu sein. Dabei wurde ich unleugbar von Björnsons meisterlichem Einakter „Zwischen den Treffen“ beeinflusst, in dem ich das Muster zu finden glaubte. Die Zeit hatte nämlich ein schnelleres Tempo angeschlagen, die Menschen verlangten baldige Resultate, waren ungeduldig geworden.

Doch in MEISTER OLOF versuchte ich einen Kompromiss: der Vers wurde gestrichen, die Prosa nahm dessen Stelle an, und statt des opernhaften Jambendramas mit Solo und Nummer komponierte ich polyphon eine Symphonie, bei der alle Stimmen ineinander geflochten wurden, also nicht einige Stimmen den Solisten begleiteten. Der Versuch gelang, aber später hat man streichen müssen, da sich das Stück als zu lang erwies für die Menschen von heute.

Aber mit den achtziger Jahren begann eine neue Zeit ihre Reformforderungen auch auf das Theater auszudehnen. Zola griff die französische Komödie mit ihrem Brüsseler Teppich, ihren lackierten Schuhen und lackierten Motiven an; mit einem Dialog, der an die Fragen und Antworten des Katechismus

erinnerte. 1887 eröffnete Antoine das Théâtre libre in Paris, und „Therese Raquin“, obwohl nur die Bearbeitung eines Romans, wurde formgebend. Das starke Motiv und die konzentrierte Form waren etwas Neues, wenn auch die Einheit der Zeit nicht bewahrt wurde und der Vorhang öfters fallen musste. Damals schrieb ich die drei: VATER, FRÄULEIN JULIE, GLÄUBIGER. Fräulein Julie, die ein bekannt gewordenes Vorwort erhielt, wurde bei Antoine gespielt, aber erst 1892, nachdem sie schon 1889 in Kopenhagen, vom Studentenverein, gegeben war. Im Frühling 1893 spielte L'Oeuvre in Paris die Gläubiger und im Herbst den Vater (mit Philippe Garnier in der Titelrolle). Aber schon 1889 war die „Freie Bühne“ in Berlin eröffnet worden, und bis 1893 waren alle meine drei Stücke in Berlin gespielt. Rosa Bertens, Emanuel Reicher, Rudolf Rittner, Joseph Jarno spielten die Hauptrollen; Paul Schlenther, der spätere Direktor des Wiener Burgtheaters, hielt vor der Aufführung von „Fräulein Julie“ einen Vortrag über das Stück; und Sigmund Lautenburg, der Direktor des Residenztheaters, liess „Gläubiger“ einhundert Male aufführen.

Dann trat eine gewisse Stille ein, und das Drama folgte wieder ausgefahrenen Gleisen, bis Reinhardt mit dem neuen Jahrhundert das Kleine Theater in Berlin eröffnete. Dort war ich am Anfang vertreten durch den grossen Einakter DAS BAND, durch FRÄULEIN JULIE (mit Gertrud Eysoldt) und durch RAUSCH.

1907 ging Reinhardt einen Schritt weiter und eröffnete das Kammerspielhaus, das schon im Namen das geheime Programm angibt: die Idee der Kammermusik auf das Drama übertragen. Das intime Verfahren, das bedeutungsvolle Motiv, die sorgfältige Behandlung.

An einem der letzten Tage des Novembers 1907 eröffnete August Falck das Intime Theater zu Stockholm. Damit bekam ich Veranlassung, die Arbeit auf der Bühne in allen ihren Einzelheiten zu verfolgen. Erinnerungen aus meiner vierzigjährigen Tätigkeit als Bühnendichter tauchten auf, ältere Beobachtungen wurden kontrolliert, alte Versuche wiederholt, und das neuerwachte Interesse veranlasste mich, diese Studien über die Kunst des Schauspielers niederzuschreiben.

Wenn man nun fragt, was ein Intimes Theater will und was man mit Kammerspielen bezweckt, so kann ich so antworten: Im Drama suchen wir das starke, bedeutungsvolle Motiv, aber mit Begrenzung. In der Behandlung vermeiden wir alle Mätzchen, alle berechneten Effekte, Applausstellen, Glanzrollen, Solonummern. Keine bestimmte Form soll den Dichter binden, denn das Motiv bedingt die Form. Also Freiheit in der Behandlung, die nur an Einheit und Stilgefühl der Konzeption gebunden ist.

Man suchte einen kleinen Raum, weil man die Stimmen in jedem Winkel hören will, ohne dass geschrien zu werden braucht. Es gibt nämlich so grosse Theater, dass die Schauspieler dort mit forcierter Stimme sprechen müssen. Dadurch wird jeder Tonfall falsch, die Liebeserklärung muss gerufen, eine vertrauliche Mitteilung kommandiert, das Geheimnis des Herzens mit vollem Hals ausgestossen werden. Und das Ganze klingt, als seien die Spielenden böse oder hätten es eilig.

Als das Intime Theater mit den langen Vorstellungen brach, die erst gegen Mitternacht endeten, brach es gleichzeitig mit dem üblichen Ausschanktheater. Das war gewagt, denn der Kleinhandel

mit Alkohol pflegt den grossen Theatern mindestens die halbe Miete zu bezahlen. Aber diese Verbindung von Bühnenkunst und Alkohol rief die langen Zwischenakte hervor, deren Länge vom Restaurateur bestimmt wurde.

Was für Nachteile es hat, das Publikum mitten in einem Drama hinausgehen zu lassen, um starke Getränke zu trinken, ist wohl bekannt. Entweder wird die Stimmung totgeschwatzt, der empfängliche Sinn verschliesst sich, bringt zum Bewusstsein, was unbewusst sein sollte; die Illusion, die das Drama geben wollte, kann nicht aufrecht gehalten werden, sondern muss alltäglichen Betrachtungen weichen. Oder die Abendzeitung wird gelesen, man plaudert mit Bekannten, die Fäden des Stückes werden zerrissen, der Gang der Handlung wird vergessen, und in einer wildfremden Verfassung kehrt der Zuhörer an seinen Platz zurück, um vergebens aufzusuchen, was er verlassen hat.

Das System artete so aus, dass manche schon ausrückten, bevor das Stück überhaupt anfing, und das Schauspiel als Zwischenakt behandelten; ja, manche blieben einen Akt über draussen sitzen, wenn das Plüschsofa recht weich war und sie sich nicht davon trennen konnten.

Die Einnahme des Intimen Theaters litt unter dieser Neuerung, das Theater gewann aber auf andere Art; die Aufmerksamkeit wurde ganz der Bühne gewidmet, und dafür konnte das Publikum nach der Vorstellung zu guter Zeit in ein Restaurant gehen und beim Abendbrot in aller Ruhe besprechen, was es gesehen und gehört hatte.

Prolog des Direktors

Der späte Herbsttag geht zu Ende;
Wir sind versammelt in dem kleinen Saal,
In dem kein Strassenlärm uns mehr erreicht.
Ein Raum ist's für vertrauliches Gespräch,
In dem wir öffnen unser volles Herz
Vor einem kleinen Kreis von Menschen:
Intim ist unserer Gesellschaft Losung.

Doch erst ich Sie mit Dank begrüsse,
Dass mit Besuch Sie unser Haus beehrt;
Dann mache ich dem Hausbesitzer gern
Die schuldige Verbeugung, dass er Obdach gab,
Als meine Schar im Lande noch umherzog . . .

Willkommen heiss' ich Sie im neuen Heim;
Doch mach' ich nicht den Anspruch, Ihnen Neues,
Ganz Neues, nie Geschautes vorzusetzen:
Des Lebens altes Märchen soll'n Sie sehen,
In allen Gauen und mit allem Grauen,
Wie's gut und bös ist, gross und klein,
Intim, vertraulich, doch mit Ernst:
Denn schwerlich kann man immer lächeln;
Das Leben ist nicht lustig alle Tage.
Den Anfang machen wir mit einem Trauerspiel,
Und Trauerspiele ja nicht heiter sind.
Doch dafür kürzen wir die Marter ab,
Um zehn ist unser Spiel zu Ende schon:
In Rechnung stellt uns diese neue Art.

Gesagt ist alles, was ich sagen muss;
Doch wiederhole ich, woraufs mir ankommt:
Empfangt Vertrauen, doch bewahrt es auch!
Das Spiel beginnt, der Vorhang geht zur Seite,
Wir stehn entblösst in hundert Lichtern da.

Doch Sie im Dunkel sind verborgen,
Geschützt Ihr Auge ist wie Ihr Gefühl.
Sie dürfen drum nicht hart sein gegen die,
Die hier im Treffen stehn mit ihrem Dichter;
Die hier in wen'gen Stunden leiden durch
Ein ganzes Menschenleben . . .

„Mitleid und Furcht“ die Alten forderten,
Fürs Trauerspiel, Teilnahme für die Dulder,
Wenn Götter im geheimen Rat erschütterten
Das Los der Menschenkinder . . .
Wir Neuern änderten den Ton ein wenig:
Ergebung, Menschlichkeit begleiten den,
Der lassen muss des Lebens Insel und
Zur Toteninsel fährt.

November 1907.

Aussprache

Da wir jetzt ein neues Stück, den VATER, einüben, benutze ich die Gelegenheit, meine Wünsche über die Aussprache auf der Bühne zu sagen.

Wir spielen nicht Lustspiel oder niedrige Komödie, darum müssen wir die Sprache hochhalten, auf dass sie nicht durch nachlässiges Aussprechen ihre Mittel als Ausdrucksorgan verliert.

Alle Buchstaben müssen anfangs deutlich ausgesprochen werden; später gleitet man über sie hin, ohne sie auszulassen.

Im allgemeinen wird zu schnell in unserm Theater gesprochen; es ist allerdings klein und intim, aber es sitzen 150 Personen im Zuschauerraum, die sich das Recht zum Hören erkauft haben. Der Schauspieler wird nur gehört, wenn er langsam und deutlich jeden Buchstaben ausspricht; durch Phrasieren oder musikalische Interpunktion, das ist Hervorheben von wichtigeren Worten und Zurückhalten von unwichtigeren, sowie eine richtige Einteilung des Satzes; Nuancieren oder Beobachten von Heben und Senken, accelerando und ritardando, Pausieren, legato und staccato.

Um langsam und gut sprechen zu können, muss man im allgemeinen alle Glieder und Worte der Periode binden (legato), jedoch so, dass die Interpunktionen schwach zu hören sind; staccato wird nur benutzt, wo die Rolle es vorschreibt.

Bei den ersten Proben, die als Sprechübungen angewendet werden, muss man übertrieben langsam sprechen. Wenn später das Tempo gesteigert wird, bleibt die Aussprache doch deutlich, denn alle Buchstaben werden gehört, weil sie eingeübt sind.

Im allgemeinen soll man mit der Bruststimme

sprechen und nicht nur mit dem Munde, denn mit dem Munde allein flüstert man.

Um gut zu sprechen, was die Hauptsache auf der Bühne ist, hat man keine Lektionen nötig; man muss nur auf sich und den Gegenspieler achtgeben, auf sich selbst hören, denken, was man sagt.

Hat man soviel schauspielerische Talente am Intimen Theater zusammen gesehen, so hat man auch beklagt, dass die Kunst des Sprechens nicht von allen geübt wird.

Darum habe ich diesen Mangel früh rügen wollen, auf dass wir das Vollkommene suchen, wenn wir es auch nicht erreichen.

Juli 1908.

Der gute Geist

Wir haben ein Jahr zusammen gearbeitet; wir haben Schwierigkeiten überwunden, die am besten zu vergessen sind, auch wenn die Erinnerung uns zur Bedächtigkeit mahnt. Ihr habt Tadel bekommen, bald gerechten, bald ungerechten, aber ihr habt auch Lob erhalten. Die bösen Tage habt ihr hingenommen mit den guten; ihr habt gearbeitet, bald ohne Gage, bald mit Gage, habt nicht verschmäht, an den geringsten Arbeiten teilzunehmen, die nicht im Kontrakt geboten waren. Diese Opferwilligkeit und Liebe zum Beruf hat meine Mühe leicht gemacht. Wenn ich an das Schöne und Talentvolle denke, das ich in den Vorstellungen gesehen habe, und an den guten Willen, mit dem man meine Kritik aufgenommen hat, so habe ich die besten Hoffnungen für das zweite Jahr.

Da ich auf den Generalproben im allgemeinen zufrieden gewesen bin, so ist das ja Zeugnis genug. Man hat mich dann gebeten, Kritik zu üben; darauf habe ich geantwortet: Wenn ich mein Stück wiedergegeben sehe, ohne dass ich auf die Schauspieler achte, so ist es gut gespielt. So sah ich die quälende Tragödie DAS BAND; und als sie aus war, hatte ich ein Erlebnis gehabt; ich konnte keine Kritik üben; Falck, Flygare, Wahlgren waren illusorisch. Ein Freund, der auch Freund des Theaters ist, erklärte nachher: „Jede Kritik verstummt; das ist keine Schauspielerkunst, das ist volle Wirklichkeit.“ Ich stimmte ihm bei. Und frage ich mich nach der Ursache, so glaube ich antworten zu müssen: Weil es ehrliche, ungekünstelte Kunst ist, gegeben von jungen, unverdorbenen Naturen, die eine harte Schule durchgemacht haben, nicht verwöhnt worden sind, keine Mätzchen ge-

lernt haben, sich nicht überheben, weder das Stück noch einander niederzuspielen versuchen. Hier ist man so wenig selbstsüchtig, dass man sich mehr für das Stück interessiert als für seinen persönlichen Erfolg; die eben zur Grösse ernannte Schauspielerin, Frau Björling oder Fräulein Flygare, geht am nächsten Tage mit Freude als Statistin, ohne es zu müssen in einem Stück, in dem der Schüler die Titelrolle inne hat. Wenn die Damen nicht die Mittel besassen, sich Friseurin und Anzieherin zu halten, haben sie einander geholfen. Das nennen wir den guten Geist, und der allein hat uns über dieses erste furchtbare Jahr hinweggeholfen, wo uns mehr Steine auf den Weg gerollt wurden, als wir Blumen am Rande gefunden haben.

Kürzlich traf ich einen vierzigjährigen Dichter, der auch gespielter Dramatiker ist. Er hatte mein letztes Stück gesehen; und als ich fragte, wie er das Spiel gefunden habe, antwortete er: „Ich habe auf das Spiel nicht achtgegeben; es war so ehrlich und natürlich, dass es nicht auffiel.“ — Er konnte nicht den Namen von *einem* Schauspieler sagen. —

Dies veranlasste mich, die Schauspieler des Intimen Theaters beim nächsten Zusammensein zu fragen, was sie sagen würden, wenn ihre Namen nicht mehr auf dem Zettel ständen. Nach kurzem Zögern antwortete man, das Publikum werde die Namen doch bald erfahren!

Hätte ich weiter gefragt, ob sie ein stilles Inkognito dem Schafott vorzögen, so wäre ihnen wohl die Antwort nicht so leicht geworden. Jede Premiere ist ja ein Examen, und es muss auf die Dauer ermüden, sein ganzes Leben hindurch ein Schuljunge zu bleiben; aber es gibt Spannung und hält das Interesse wach; es wird einem keine Zeit zum Altern gelassen, im Gegenteil, man verjüngt

sich mit jeder neuen Aufgabe. Könnte das Bühnenvölkchen wählen, ich glaube, es bliebe bei dem jetzigen Zustand, der seine Nachteile, aber auch seine Vorteile hat.

Herbst 1908.

Dekoration

Vor zwanzig Jahren (Vorwort zu FRÄULEIN JULIE) ging die naturalistische Geschmacksrichtung, die sich dem materialistischen Streben der Zeit angepasst hatte, auf Wirklichkeitstreue aus. Das deutsche Theater trieb die Sache am weitesten mittelst Drehbühne, der wie eine Windmühle eingerichteten Bühne. Auf drei rotierenden Segmenten wurde die Szenerie nebeneinander aufgebaut, damit die Zwischenakte den Text nicht beschränkten. Mit dem Ausgang des Jahrhunderts aber änderten sich die Sinne der Menschen; die Phantasie erwachte zum Leben, das Unkörperliche gewann Interesse über das Materielle, das gesprochene Wort wurde auf der Bühne Hauptsache. Nachdem man in Berlin die naturalistische Methode übertrieben hatte, verschwand die Drehbühne, wie sie gekommen war. Gleichzeitig taucht etwas Neues auf, aber aus Frankreich, wo Peladans Tragödien in alten römischen Amphitheatern gespielt wurden, an freier Luft, ohne Dekorationen. Dieses Freilufttheater wurde nach Deutschland verpflanzt (Darmstadt, Harz), und England gab die Anregung, die Bühne zu vereinfachen.

Die Shakespearebühne in München hatte die Sache vorbereitet, kam aber zu früh und ertrank im Naturalismus. Oberammergau half. Jetzt hatte man das Recht, nach einer Periode von Verkünstelung das Einfache zurückzubekommen. Das Freilufttheater zeigte, dass man ohne Dekorationen spielen konnte.

Ich gebe zu, dass es auch im Theater angenehm ist, Bilder zu sehen; dass das Auge erquickt wird, wenn ein neuer Hintergrund erscheint; aber das passt nicht überall, und soll das Vergnügen auf

Kosten des Dramas geschehen, so muss die Dekoration weichen.

Da man bis 1880 mit offenen Kulissen spielte, waren die Dekorationen leicht zu wechseln. Als man aber auf der Szene „aufzubauen" anfing, bekam man die Tischlerwerkstätte auf die Bühne, und die langen Zwischenakte wurden ein wahrer Fluch, der das Publikum aus den Theatern scheuchte. Diese Zwischenakte gingen indes ein intimes Bündnis mit dem Ausschank von Alkohol ein. Eine praktische Zeit hatte nämlich entdeckt, dass der Restaurateur die halbe Theatermiete bezahlen konnte, wenn ihm nur Zwischenakte von genügender Länge garantiert wurden. Diese Punschpausen wurden vom Regisseur geleitet, und wenn im Drama keine Pausen vorhanden waren, so machte man sie. Das ging so weit, dass man Stücke amputierte, und gewisse Stücke leichter angenommen wurden. Ja, man bemerkte, dass die Theaterstücke einen neuen Schnitt bekamen, und man sprach von einer neuen dramatischen Form, genannt Ausschankdramatik. Die Nüchternheitsbewegung arbeitete still dagegen, und die nichts Starkes trinken wollten, mussten auf die andern warten: da blieben sie fort vom Theater.

Auch wenn es erfreulich ist, schöne Dekorationen zu sehen, so ist es oft verlorene Mühe, wenn der Augenblick, wo sie zu sehen sind, nur kurz ist. Auch ist es so anstrengend, auf die Worte zu hören, und das Mienenspiel zu beobachten, dass man kaum Zeit hat, sich Bilder anzusehen.

Ein Beispiel. Ich konnte der Aufführung meines Dramas DIE KRONBRAUT nicht beiwohnen. Ich fragte mehrere, welche die Premiere gesehen hatten: Kam die Kirche aus dem See? — Die Antwort lautete überall: Das habe ich nicht gesehen! —



Nun ist zu bemerken, dass ich mir eine schöne Schlusswirkung davon erwartet hatte, wie die Kirche am Ostermorgen aus dem See steigt, mit dem vergoldenen Hahn voran. Und niemand hatte es bemerkt! In Helsingfors versagte die Maschinerie und die Kirche blieb aus, aber niemand vermisste sie, obgleich das Drama längst gedruckt und gelesen war. Wenn man vom Gesicht der Gestalten ablesen will, was sie ausdrücken, so ist wahrhaftig keine Zeit, sich Dekorationen anzusehen. Man sagt, das Publikum verlange Dekorationen, sonst komme es nicht! In der Oper und Operette will man sie haben, aber in einem bürgerlichen Drama fordert man sie nicht. Wir haben im Intimen Theater OSTERN über zweihundert Male gespielt, in einem erbärmlichen Zimmer, das die Misere andeuten sollte und über das ich nicht erfreut war; aber ich glaube nicht, dass wir mehr Vorstellungen mit Portieren und einem Brüsseler Teppich erlebt hätten.

Ein anderer Beweis dafür, wie fortgeworfen eine sorgfältige Ausstattung sein kann, ist der, dass oft ein Theater für Plunder gelobt wird, während man das Beste tadelt. Als Direktor Josephson um 1880 meinen GLÜCKSPETER auf das Schwedische Theater zu Stockholm brachte, wurde er für die Ausstattung so gelobt, dass er sich schämte. Er lächelte in seinen schwarzen Bart, als er mir bekannte, das meiste sei zusammengeflickt. „Aber so ist es, fügte er hinzu, oft wird man getadelt, wenn man es wirklich gut gemacht hat.“ Ich sah später seine Ausstattung, und sie war n i c h t besonders.

Der Regisseur Molander wurde immer gelobt, und er machte ausgezeichnete Stimmungsbilder, wenn er auf der Bühne bauen durfte; aber er musste Vollmacht in blanco haben, um bestellen zu können. Sein Direktor (Ranft) fürchtete ihn, denn er musste

viel Geld ausgeben können und schrieb Rechnungen aus wie ein brandschatzender Kriegskommissar. Der Kontor der Hanseaten und die blaue Taube in meinem GUSTAV WASA waren wirkliche Museumsbilder, vielleicht etwas Düsseldorfer. Es war schön, aber weniger hätte es auch getan.

Eine schöne Inszenierung war Grandinsons NACH DAMASKUS. Dieses Drama hätte ich nie zur Aufführung gebracht, wenn wir nicht Vereinfachung gesucht hätten. In streng kontrapunktistischer Form komponiert, bildet der erste Teil, der allein gespielt wurde, im ganzen siebzehn Bilder. Da das Drama aber die Pilgerwanderung allegorisiert, geht es vorwärts bis zum neunten Bild, das sich im Asyl zuträgt; dann kehrt das ausgetriebene Paar auf seiner Fahrt um und muss den ganzen Weg zurückwandern, da auch die Szenen sich in umgekehrter Reihenfolge wiederholen und das Drama an der Strassenecke schliesst, wo es begann. Um diesen Szenenwechsel schnell machen zu können, wurde auf der Bühne eine zweite kleinere Bühne aufgebaut, die ein ungewöhnlich schöner Bogen, von Grabow gemalt, einfasste. Seitenkulissen waren nicht nötig, sondern wir spielten mit Prospekten, die hintereinander auf einem lautlosen Blockgang aufgehängt wurden. Auch liessen wir nicht den Vorhang fallen, sondern verdunkelten die Bühne.

Das Experiment, das Direktor Falck im Intimen Theater mit der Inszenierung meiner KÖNIGIN CHRISTINE machte, halte ich für durchaus gelungen. Als Autor des Dramas bin ich Autorität, denn ich weiss wohl am besten, wie ich es haben wollte; ausserdem bin ich Veteran in meinem Beruf, da ich vierzig Jahre lang Dramen geschrieben und habe aufführen lassen. Deshalb wiegt mein Wort schwer in dieser Frage! Der erste Akt spielt

im Buch in der Ritterholmskirche; da wir aber jedes Wort von der Kirche aus dem Text gestrichen haben, so bleibt bloss ein Versammlungsraum übrig. Die Rechnungskammer des zweiten Aktes wird durch zwei Gestelle mit Rechnungsbüchern allegorisiert. Das war mir genug; und die Szenerie gehörte zum Schönsten, das ich im Theater gesehen habe. Die beiden letzten Akte waren ebensogut, und das Ganze war mir eine angenehme Überraschung, als ein gelungenes Experiment und eine Innovation, die in der Geschichte des schwedischen Theaters verzeichnet werden wird. Da ich nichts mit der Inszenierung zu tun gehabt habe, habe ich mich also nicht selber gelobt, sondern dem Verdienten einfache Gerechtigkeit widerfahren lassen. Da keine Szene im Freien spielt, so war keine Hintergrundgardine nötig, um die Landschaft zu verbergen.

Die Vorteile dieser Vorhangbühne waren mehrere. Da man keine Dekorationen hinaustragen und hereinschleppen musste, so herrschte Ruhe und Andacht auf der Bühne, und die sind unschätzbar für den Schauspieler, der ja die Bühne zu seinem Atelier hat, in dem er sein Kunstwerk ausführen muss. Die offenen Kulissen (drei auf jeder Seite) gaben Tiefe, warfen Schatten und Licht, machten alles Öffnen und Schliessen von Türen unnötig; die Schauspieler kamen und gingen ohne störende Nebengeräusche. Dazu ein weicher Teppich auf dem Boden. So lebten die Künstler in einem sorglosen, angenehmen Milieu, fühlten sich wohl darin und konnten ihre Rollen ausführen, ohne vom Lärm der Kulissen und den Stössen der Arbeiter gestört zu werden. Ich weiss, dass das Personal des Intimen Theaters die Tage, an denen KÖNIGIN CHRISTINE gespielt wurde, zu seinen besten Stun-

den zählt. Es war ein schöner und gelungener Versuch, die Bühne zu erneuern und das Spielen von sonst schwer zu spielenden Dramen möglich zu machen.

Mit RAUSCH machte das Intime Theater einen neuen Versuch, die Szenerie zu vereinfachen. Die Seiten, gemalt als Säulen in neutraler Farbe und unbekanntem Stil, blieben das ganze Stück hindurch stehen, und man arbeitete mit Hintergrund, wenig Möbeln und Requisiten, sowie mit Beleuchtungen. Ich wohnte einer privaten Vorstellung für Künstler bei. Als das Drama zu Ende war, fragte ich, ob die Säulen gestört hätten. Mehrere verstanden nicht, was ich meinte, denn man hatte auf die Neuheit nicht achtgegeben. Und ich könnte jetzt nicht sagen, ob die Säulen auch im Nachtcafé stehen geblieben waren, oder ob das Zimmer geschlossen war. So wenig bedeutet die Dekoration in einem Stück, in dem der Inhalt die Aufmerksamkeit vollständig fesseln kann.

Ein weiterer Versuch, die Dekoration zu vereinfachen, ist Falck gelungen, indem er in SCHWANENWEISS die vorhandene eben gemalte Dekoration beiseite liess und die abstrakte Plüschdraperie nahm. Mit blossem Licht und einem einfachen Farbenton kam eine Wirkung zustande, die ich wunderbar fand.

Traumspiel

Als es Regisseur Castegren gelungen war, die Aufführung meines TRAUMSPIELS am Schwedischen Theater durchzusetzen, begannen wir zu überlegen, auf welche Weise der Traum zum Bild zu machen sei, ohne dass er zu sehr materialisiert wurde. Der erste Versuch war das Skioptikon. Das Skioptikon hatten wir schon im Dramatischen Theater probiert, als NACH DAMASKUS (erster Teil) aufgeführt werden sollte. Sven Scholander projizierte wirklich einen Hintergrund, der gross und deutlich genug war; da es aber vor dem Hintergrund dunkel bleiben musste, damit er zu sehen war, wurden die Schauspieler nicht ordentlich sichtbar. Ein zweiter Nachteil war, dass die elektrische Flamme durch das Gewebe zu sehen war; aber diesem Übelstand konnte abgeholfen werden, indem man die Laterne unter das Niveau des Bühnenbodens stellte. Es war eilig und wir ermüdeten. Aber ich glaube, auf Grund eigener Experimente, dass man den Skioptikonhintergrund anwenden kann, wenn man verschiedenartige Lichtquellen benützt. Hat man zum Beispiel (violettes) Bogenlicht in der Laterne hinter dem Hintergrund und beleuchtet die Figuren vorne mit dem roten Licht der Glühlampe oder dem weissen des Auerbrenners, so müssen die Figuren beleuchtet werden können, während der Hintergrund sichtbar ist.

Nun hatte ich für das Traumspiel im Text vorgeschrieben, dass man mit einer einzigen Seitenkulisse spielen sollte: „stilisierte Wandgemälde, zugleich Zimmer, Architektur und Landschaft." Ich meinte dazu: der Hintergrund wird nach Bedarf geändert. Castegren reiste nach Dresden, wo man eben das Skioptikon zum FAUST benutzt hatte. Dort kaufte

er die Apparate; als sie aber hier in Stockholm probiert wurden, hielten sie nicht, was sie versprochen hatten. (Ich selber habe sie jedoch nicht probieren sehen.) Da Direktor Ranft nichts vom „Damaskus-System" wissen wollte, mit einem Bogen und wechselnden Prospekten, blieb nur übrig, zum Dekorationsmaler (Grabow) zu gehen.

Castegren, der sich in Göteborg durch seinen hohen Geschmack und gutes Repertoire ruiniert hatte, setzte nun all sein Erfindungsvermögen und all seine Energie daran, das TRAUMSPIEL zur Aufführung zu bringen, gewissen Strömungen entgegen, die gegen alles Neue sind. Ich habe ihm gedankt, aber ihm auch gesagt, dass die Inszenierung nicht gelungen sei, da sie für die Traumwelt zu materiell ausfiel. Grabow hatte sich nicht angestrengt, sondern die Dekorationen etwas nachlässig ausgeführt. Eine gewisse unberechtigte Furcht, Beleuchtungseffekte anzuwenden, „die man im Varieté benutzt", hielt den Regisseur auch ab, gerade die Hilfsmittel zu gebrauchen, die wir nötig hatten. Als ich den Prolog zu sehen bekam, aber in dem herrschenden Dunkel die Spielenden nicht unterscheiden konnte, bat ich um Kalklicht von oben, denn ich musste sehen, um zu verstehen. Darauf antwortete man mir: „Das ist Varieté." Da ich seit fünfunddreissig Jahren kein Varieté gesehen hatte, verstand ich die Gefahr nicht. Und als ich einwendete: „Meinetwegen Varieté; ich kann überall lernen, und ich habe erst in einem Zirkus gelernt, welche unerwartete Wirkung man erreichen kann, wenn man die Dekoration auf durchsichtige Leinwand malt." Doch machte dieses Licht die Wirkung meines Prologes zunichte!

Da man auf der Bühne baute, wurde die Andacht der Schauspieler gestört und entstanden zu

lange Zwischenakte; die ganze Vorstellung wurde eine „Materialisationserscheinung“ statt des beabsichtigten Gegensatzes (Dematerialisation).

Jetzt wollen wir im Intimen Theater einen neuen Versuch mit dem TRAUMSPIEL machen, und wir ziehen die letzten Konsequenzen. Statt der Dekorationsmalerei, die in diesem Fall unfixierte und fliessende Visionen nicht wiedergeben kann, wollen wir nur die Farbenwirkung suchen. Wir haben nämlich entdeckt, dass der rote Plüschvorhang alle Farbennuancen annehmen kann, von Azurblau durch geschmolzene Metalle zu Purpur, bloss indem wir verschiedenes Licht darauf fallen lassen. Und wir haben beschlossen, statt der farblosen Anzüge von heute farbenreiche Kostüme zu nehmen, aus allen Zeiten, wenn sie nur schön sind, denn hier im Traumleben handelt es sich nicht um Wirklichkeit, und wir haben volles Recht, Schönheit der Wahrheit vorzuziehen. Auf der Barriere, die wir der Molièrebühne entlehnt haben, wollen wir allegorisierende Attribute aufstellen, die in einem Bild den Schauplatz angeben. Zum Beispiel: einige grosse Muscheln zeigen die Nähe des Meeres an; einige Zypressen führen uns nach Italien; zwei Signalflaggen in rot und blau bedeuten Schmachsund; einige Statuetten Heiterbucht; eine Nummerntafel (Gesangbuchzahlen) ist die Kirche; Lorbeerkränze bedeuten die Promotion; eine schwarze Tafel mit Hasenpfote ist die Schule; und so weiter.

Kammerspiele

Da das Intime Theater seinen Anfang von Falcks gelungener Aufführung von FRÄULEIN JULIE (im Volkstheater) rechnet, die vor drei Jahren (1906) stattfand, so war es erklärlich, dass der junge Direktor sich vom „Vorwort“ beeinflusst fühlen musste, das Suchen nach Wirklichkeit empfahl. Das aber war vor zwanzig Jahren, und wenn man sich auch nicht selber in dem Punkt zu bekämpfen braucht, so war doch dieses Tändeln mit Requisiten und Attributen unnötig. Das Stück selbst, das hier in Schweden wie ein Bubenstreich aufgenommen wurde, als es 1888 herauskam, hatte sich nun abgelagert, und der Schauspieler August Palme, der es aus der Vergessenheit ausgrub, merkte nun, dass es ein Figaro ist, der mehr enthält, als eine ungewöhnliche Verführungsgeschichte. Da war der Rassen- und Klassenkampf, die Erneuerung der Gesellschaft von der Wurzel aus, Patrizier und Plebejer; des Weibes alberner Versuch, sich von der Natur befreien zu wollen; des ganzen modernen Lebens rasender Aufruhr gegen Herkommen, Sitte und Vernunft.

Falck stellte, getreu nach dem Programm, eine Küche auf mit allem Zubehör; als ich später die Aufführung sah, war alles, wie es sein sollte.

Die erste Inszenierung, die ich im Intimen Theater sah, war SCHEITERHAUFEN. Ich wurde überrascht von einem Zimmer in l'art nouveau-Stil und gleichen Möbeln. Es war sowohl richtig wie schön, aber da war noch etwas; da war Stimmung, ein weisser Duft von Krankenzimmer und Kinderstube, mit etwas Grünem auf dem Schreibtisch, wie von unsichtbarer Hand dorthin gestellt. „In dem Zimmer möchte ich wohnen“, äusserte ich, obwohl man die

Tragödie ahnte, die hier ihren letzten Akt mit den furchtbarsten Motiven der antiken Tragödie spielen sollte: unschuldig leidende Kinder, und die Humbugmutter Medea.

Dann sah ich BRANDSTÄTTE. Der stilisierte Apfelbaum schrie gegen die realistische Holzhütte des „Letzten Nagels“, und einige Requisiten leisteten Widerstand gegen den Versuch, sie im Studio-Stil zu modernisieren. Aber Stimmung war auch vorhanden.

Dann kam WETTERLEUCHTEN! Da zeigte sich zum ersten Male, dass das Intime Theater für Gebäude unzureichend ist. Ich warnte, aber Falck wagte; im ersten und dritten Akt gelang es ihm nicht, aber im zweiten Akt hatte er ein Zimmer gemacht, in dem man wohnen und gedeihen konnte; da war Häuslichkeit und Gemütlichkeit, wie ich sie noch nie auf der Bühne gesehen habe. Bürgerliche Zimmer missglücken oft; das kommt vor allem daher, weil man kein Fenster und keinen Kachelofen machen kann. Falck nahm sowohl Fenster wie Kachelofen fort und bekam so etwas Abgeschlossenes, Eingehegtes, das Ruhe und Komfort gab. Keine schiefen Fensterrahmen mit Fliegenfängern, kein wackeliger Kachelofen mit schwarzen Rissen zwischen den Kacheln! Nur Büfett, Klavier und Esstisch, aber so, dass man das andere nicht vermisste, das oft überladet und Trödelbude macht. Es war gelungen in seiner einfachen Schönheit, und damit hatten wir das „Vorwort“ und FRÄULEIN JULIE verlassen. Ich entdeckte hier auch, dass Falck Regisseur war, Erfindungsvermögen besass, Maler war, Geschmack hatte und auf der Bühne hervorbringen konnte, was man so selten hervorbringt: Stimmung; das ist ein anderes Wort für Poesie! Der erste und der letzte Akt waren nur

misslungen, weil der Raum fehlte; aber wir hätten vereinfachen müssen und uns nicht auf ein Gebäude einlassen sollen.

Bei der GESPENSTERSONATE zeigte es sich gleich, dass sie, so wie sie war, nicht auf diese kleine Bühne gebracht werden konnte. Aber Falck liebte Schwierigkeiten; überwand sie jedoch nicht, denn sie waren unüberwindlich. Aber das Stück gehört zu unserer Bühne, und es soll wieder gespielt werden, jedoch in vereinfachter Ausstattung.

Der schlimmste Konkurrent

Seitdem ich 1888 das Vorwort zu FRÄULEIN JULIE schrieb, habe ich dann und wann über das Theater philosophiert. Und ich habe mich gefragt, ob nicht Theater und Drama zu lange alte Formen beibehalten haben, ohne sie zu verjüngen oder sie dem Bedürfnis der Zeit und den Forderungen der Menschen anzupassen. Ist es Vernunft, dass man nach der Arbeit des Tages zu später Abendstunde ausgeht, um sich einer geistigen Arbeit zu unterziehen, die bis gegen Mitternacht dauert? Ein müder Mensch sehnt sich nach Zerstreuung und Ruhe. Er setzt sich gern auf neutralem Boden (Kneipe oder Häuslichkeit) unter Gleichgestimmte und reflektiert still über die Pflichten des Tages. Aber sich umkleiden, in eine Volksversammlung gehen, sich einer geistigen Arbeit unterziehen oder starken Erschütterungen aussetzen, ist eine neue Arbeit. Um 1880 sah ich FAUST im Schwedischen Theater zu Stockholm; er begann um sieben und endete um zwölf Uhr. Das war furchtbar! Zu Shakespeares Zeit und auch noch zu Goethes begann das Theater um halb sechs und schloss um neun, also früh genug, damit man rechtzeitig schlafen gehen konnte. Heute hat man, um die Zuschauer bei Kräften zu erhalten, das Theater mit einer Kneipe verbunden; aber damit die Sache nicht verbessert. Das Intime Theater zu Stockholm suchte zeitgemäss zu sein und verkürzte die Arbeit, indem es nur von acht bis zehn spielte; damit scheint es den Geschmack der heutigen Menschen getroffen zu haben.

Ein zweiter Umstand ist der, dass das Theater nicht demokratisch ist; vielmehr altaristokratisch in seiner Art, die Menschen nach dem eigentlichen

Gewicht oder dem Steuerzettel zu ordnen: die Reichen sitzen am besten, während die Ärmeren so hoch hinaufsteigen müssen, dass sie weder hören noch sehen. So ist es ja das ganze Leben hindurch, aber hier im Theater ist es zu deutlich. In Kirche, Rathaus, Reichstag ist diese Rangordnung nicht zu sehen, aber im Theater sieht man sie ohne Glas. Man hat mir gesagt, im dritten Rang des alten Dramatischen Theaters zu Stockholm habe das Publikum niemals einen Hintergrund gesehen. Es ist nicht schön, die Leute zahlen, aber nicht sehen zu lassen.

Die Folge war, dass das Publikum der schlechten Plätze ausblieb, um die Lichtspiele aufzusuchen. Diese moderne Einrichtung muss wohl im Zeitgeist gelegen haben, denn sie verbreitete sich ausserordentlich schnell. Sie ist demokratisch, alle Plätze sind gleich gut, ein Preis, kein Garderobengeld. Und für einen sehr niedrigen Preis kann man eine freie Stunde am Tage zu einer kleinen Zerstreuung benutzen, auch ein Stück Chronik sehen oder sich direkt ein Vergnügen leisten.

Doch der schlimmste Konkurrent des Theaters ist immer noch die Operette. Ich bin während der Glanztage der Operette aufgewachsen, als der Erzdämon Offenbach die Menschheit verrückt machte. Wie ein Aristophanes verkündigte er den Untergang einer Kultur, und nach Sedan ging auch sein Stern mit dem zweiten Kaisertum unter. Er hätte jedoch unter dem römischen Kaisertum leben können, denn er löste das griechische Schönheitsideal so auf, dass wir glaubten, wir könnten nie mehr Homer oder Virgil lesen. Zu meiner Schulzeit konnten Lehrer und Schüler das Lächeln nicht unterdrücken, wenn der Name Orpheus oder Achilles vorkam. Aber nach 1890, als Glucks ORPHEUS in

der Pariser Oper stürmischen Erfolg hatte, war das Lächeln erloschen, und Gluck stieg aus dem Grabe, vollends tötend, was schon im Sterben lag. Und in Boitos MEPHISTO traf Goethes Helena auf, ohne dass man einen Augenblick an die „Schöne Helena" Offenbachs dachte. (Offenbach hinterliess jedoch ein Testament in „Hoffmanns Erzählungen"; da verlässt er die Negation und gibt positiv Schönes.)

Es war eine gewisse Grösse in der Verneinung des Meisters, die sich sowohl gegen die entartete Oper wie gegen Geschichte, Staat und Gesellschaft richtete. Als Musik dagegen ist es Frevel, denn die Motive sind aus den Werken der Grössten gestohlen, von Sebastian Bach bis zu Beethoven, sind aber so geschickt umgestellt, dass man erst beim Anhören der Meisterwerke die spitzen Ohren des Mephistopheles hervorlugen sieht.

Die Epigonen setzten das Zerstörungswerk systematisch fort, und obwohl ich seit dreissig Jahren keine Operette besucht habe, geschieht es noch heute, wenn ich Bach, Haydn oder Beethoven höre, dass mein Genuss durch Reminiszenzen an die — Operette gestört wird. Ich will die Stellen nicht bezeichnen, um sie anderen nicht zu verderben, aber selbst aus Haydns „Sieben Worten" hat man für die Operette XXX gestohlen; aus Beethovens Sonaten ebenfalls, und ein gewisses Couplet macht es mir unmöglich, den letzten Satz der neunten Symphonie zu hören. Die Operette nimmt all das Banale auf, das bei einem müden Menschen auf dem Grunde seiner Seele liegt; und der Geschwächte wird buchstäblich überfallen von diesen bösen musikalischen Gedanken, wird von ihnen verfolgt, in seinen grössten Augenblicken gestört, denn sie mengen sich in seinen Ernst, ja sogar in seine Andacht.

Nach Offenbach sind der Operettenkomponist und sein Mitschuldiger reine Diebe, und sie spielen nur ein Motiv: das lächerlich zu machen, was auch der schlimmste Zweifler etwas heilig zu halten pflegt, einen gewissen Tag in seinem Leben, wenn er Häuslichkeit und Familie gründet und sich naiv einer Illusion hingibt, die doch etwas von der Wirklichkeit der Ewigkeit besitzt. Man hört eine Operette nicht ungestraft, denn sie ist suggestiv wie das Böse; man wird ein Medium für den unbekannten Komponisten, fühlt Tanzschritte im Leib; man wird buchstäblich angesteckt, und wer sich frei, selbständig, unberührt erhalten will, der hüte sich vor dem Gift, besonders wenn er offene Wunden hat. Es ist nicht unschuldig, weil es von kostbaren Toiletten und leckerer Instrumentierung verschleiert ist; es ist nicht witzig, denn es ist idiotisch, über das zu lachen, was man im täglichen Leben so ernst, vielleicht tragisch nimmt.

Abschied

Als Direktor Falck 1907 ein Theater in Stockholm gründen wollte, um meine damals noch nicht gespielten und zum Teil abgelehnten Dramen zu geben, nämlich „Vater, Fräulein Julie, Gläubiger, Nach Damaskus II und III, Totentanz, Schwanenweiss, Königin Christine, Gustav III., Die Nachtigall von Wittenberg, Kammerspiele“ — erklärte ich sofort, ich wolle mit dem Geschäftlichen nichts zu tun haben.

Falck glaubte damals einen Kapitalisten zu haben, der ein Theater bauen wollte, aber das erwies sich bald als ein Irrtum. Dann wollte er ein Lokal mieten. Es wurde gemietet. aber nun fehlte die Einrichtung. Nachdem ich zuerst nur für die Miete gebürgt hatte, wurde ich schliesslich, mit dem Strick um den Hals, so weit hineingezogen, dass ich als Mieter neben Falck auf den Kontrakt kam.

Da nun Falck nicht einrichten konnte, musste ich es tun, ob ich wollte oder nicht; ich streckte etwa zwanzigtausend Kronen vor, ohne Quittung natürlich, da ich für uns einrichtete, nicht für Falck.

Mein erster Vorschlag, nicht mich allein zu spielen, wurde daraufhin geändert; weil ich grosse Auslagen gemacht hatte, sollten alle meine ungespielten Dramen zuerst gegeben werden. Das fand Falck nur recht und billig.

Als Entgelt sollte ich zehn Prozent erhalten, wie es üblich ist.

Als Falck das Theater nach mir nennen wollte, verbot ich es; und ich habe ihm auch mehrere Male vorgeschlagen, meine Büste aus dem Foyer fortzunehmen, obwohl ich zuerst so schwach gewesen war, sie aus Deutschland kommen zu lassen.

Das Theater ging im ersten Jahre schlecht; ich musste Miete für zwei Quartale schaffen.

Im zweiten Jahr ging das Theater gut; jetzt aber waren Fehler in der Leitung zu merken. Schon im SCHEITERHAUFEN hatte die hochgewachsene Frau Björling (Falcks Gattin) gegen meinen Wunsch die Rolle einer *kleinen* Frau bekommen. Als sie dann die notorisch *kleine* Königin Christine wiedergeben sollte, widersprach ich, so lange ich konnte. Ich erinnerte Falck daran, dass das Theater fürs Repertoire geschaffen worden sei, nicht für einen Stern. Damit begann das Schisma, und mein Interesse nahm ab, als ich die eine barocke Rollenverteilung nach der andern sah.

Als im dritten Jahr die wertvollsten Darsteller verabschiedet oder zum Abschied gezwungen wurden, war das Unternehmen verloren.

In diesen drei Jahren habe ich niemals meine Tantiemen eingefordert, die bis zu zwanzigtausend Kronen angelaufen sein sollen. Mit andern Worten: ich bin gratis gespielt worden; auch habe ich einige Dekorationen bezahlt, eine Reihe Requisiten gekauft, für ein Falck gegebenes Darlehen gebürgt.

Dass ich drei Jahre lang gratis gespielt worden bin, mag ja noch angehen; aber ich habe zwanzigtausend Kronen bezahlt, um gratis gespielt zu werden.

Falck hat die Verpflichtung, meine ungespielten Dramen zu geben, nicht erfüllt. Er hat nicht gespielt: „Nach Damaskus II und III, Gustav III., Die Nachtigall von Wittenberg, Abu Casems Pantoffeln, Fröhliche Weihnacht“.

Dagegen hat er das Theater geschädigt, indem er alte Stücke gab, „um zu Rollen zu kommen“, und indem er Tourneen durch die Provinz machte,

„um zu Geld zu kommen"; er hätte lieber zu Hause bleiben und neue Stücke geben sollen.

Diese drei Jahre, die ich wie auf einem Pulverfass zubrachte, haben meine Sehnsucht nach einer relativen Ruhe geweckt; und ich sehe nicht ungern, dass sich die Pforten des Intimen Theaters schliessen; dass sich das Schweigen um die Bühne breitet, in die ich einst mit Hoffnungen eintrat, die doch nicht alle verwirklicht werden konnten. An das Ensemble, das sich bis zum Jahre 1909 im Intimen Theater ausgebildet hatte, denke ich mit Dankbarkeit zurück. Die Damen Flygare, Björling, Alexandersson, Schildknecht, Falkner und die Herren Ljungqvist, Falck, Kjellgren, Verdier, Johanneson, Wahlgren hatten sich in dem kleinem Raum trefflich eingespielt. Falcks Einführung der Draperiebühne und des Säulensystems habe ich ihm auf die Verdienstliste gesetzt.

Und nun muss ich schliessen wie Prospero mit dem Epilog:

> Mein Zaubern ist nun aus;
> Ohnmächtig, wie ich war voraus,
> Bin ich aufs neu!

Dezember 1910.



Dritte Abteilung

Das historische Drama

MEISTER OLOF

FOLKUNGERSAGE
GUSTAV WASA
ERICH XIV.
KÖNIGIN CHRISTINE

GUSTAV ADOLF (Der Dreissigjährige Krieg)
DIE NACHTIGALL VON WITTENBERG

ENGELBRECHT
CARL XII.
GUSTAV III.

DER JARL
DER LETZTE RITTER
DER REICHSVERWESER

Meister Olof

Mein erstes historisches Drama, MEISTER OLOF, geschrieben 1872, entstand unter den Eindrücken Shakespeares, besonders des Julius Cäsar. Früh bereits hatte ich mich über Shakespeares Art gewundert, im Drama einen von den grössten Männern der Welt zu schildern. Obwohl Held, Eroberer, Staatsmann, Gesetzgeber, Gelehrter, Geschichtsschreiber und Dichter, war Cäsar für Shakespeare nur ein Mensch, und als solcher wird er beinahe eine Nebenperson in dem Stück Weltgeschichte, das seinen Namen führt. Das Drama nimmt in der schwedischen Übersetzung 79 Seiten ein, und bereits auf der 38. Seite stirbt Cäsar, nämlich in der ersten Szene des dritten Aktes. Das ist gegen alle dramatische Regel, szenische Ökonomie und alles, was die Willkür oder die Erfindung des Augenblicks festgesetzt hat.

Wie schildert nun der grösste Dramatiker, den die Welt besessen hat, den grössten Helden, der von sich selber sagt:

> Gar wohl weiss die Gefahr,
> Cäsar sei noch gefährlicher als sie.

In vier kurzen Szenen nur tritt Cäsar auf. Die erste ist eine Strassenszene. Cäsar geht zum Wettlauf. Er sagt einige Worte zu seiner unfruchtbaren Frau: sie soll sich Antonius, wenn er läuft, in den Weg stellen; und er bittet Antonius, Calpurnia zu berühren,

> denn es ist
> Ein alter Glaube, unfruchtbare Weiber,
> Berührt bei diesem heil'gen Wettlauf,
> Entladen sich des Fluchs.

Das ist ganz einfach des Familienvaters Sehnsucht nach Kindern, die das häusliche Leben versüssen

und die Familie fortsetzen. Dann kommt ein Wahrsager und warnt vor den verhängnisvollen Iden des Märzen. Nach einer knappen Druckseite geht Cäsar ab. In der zweiten Szene desselben ersten Aktes kommt er zurück. Auf einer neuen Seite, aber nicht auf mehr, spricht er Antonius gegenüber seine Besorgnisse vor der sonderbaren Gesellschaft aus, die er um sich sieht; besonders unangenehm ist ihm der magere Cassius, den er für gefährlich hält. Doch fügt er, in seiner Eigenschaft als Held hinzu:

> Ich sag' dir eher, was zu fürchten stände,
> Als was ich fürchte; ich bin stets doch Cäsar!

Dieser letzte Zusatz ist eher prahlerisch als heldenmässig, aber das tut nichts! — Dann geht Cäsar wieder ab.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes finden wir ihn im Nachtkleide in einem Zimmer neben der Schlafstube wieder. Cäsar hat eine schlechte Nacht gehabt; seine Frau hat im Schlaf geschrien, der Donner rollt, und jetzt ist der Held buchstäblich ängstlich, denn er schickt einen Diener zu den Priestern, dass sie aus dem Opfer weissagen. Calpurnia kommt, auch im Nachtkleid. Sie erzählt verschiedene Wahrzeichen sowie einen Traum und bittet Cäsar flehentlich, zu Hause zu bleiben, denn es werde morgen auf dem Kapitol etwas Schlimmes geschehen. Cäsar sagt erst nein; sagt noch immer nein, als der Diener von der Priesterschaft mit neuen Warnungen zurückkommt. Schliesslich gibt er den Bitten seiner Frau nach:

> Ja, Mark Anton soll sagen, ich sei unpass,
> Und dir zulieb will ich zu Hause bleiben.

Das ist ja hübsch vom Ehemann, aber der Held leidet etwas darunter! Dann kommt Decius und gibt dem Traum Calpurnias eine Deutung, die

Cäsar schmeichelt; sofort ändert Cäsar seinen Entschluss, trotz seiner weltgeschichtlichen Charakterfestigkeit. Nach dieser Schlafstubenszene geht Cäsar, um Wein zu trinken und den guten Rat seiner Gattin zu vergessen.

In der ersten Szene des dritten Aktes sieht man das Kapitol. Nach einer letzten Warnung durch einen anonymen Brief und nach verschiedenen grossartigen Reden wird Cäsar auf der dritten Seite von Brutus niedergestossen. Und damit ist Cäsar aus dem Spiel.

Hagberg, der schwedische Übersetzer Shakespeares, nennt dies ein dramatisches Meisterstück und eins von Shakespeares theatralischsten Schauspielen.

Ein Kritiker von heute hätte natürlich Shakespeare getadelt, dass er den Helden nicht auf dem Schlachtfelde zeigt; hätte nach seinem kleinen Kopfe Verbesserungen vorgeschlagen, wie Einschaltung von Rundgemälden über die eingenommenen Burgen Germaniens und Galliens; hätte die Schlafzimmerszene gestrichen, weil sie einen grossen Mann herunterziehe; und hätte vor allem darauf gehalten, dass sich ein Cäsar nicht durch fremde Launen, Bitten und Schmeicheleien beeinflussen lässt. Ich dagegen, im Jahre 1870, in meinem jugendlichen Unverstand, fand, dass Shakespeares Cäsar, im Guten wie im Bösen, im Grossen wie im Kleinen, auf dem rechten Wege sei, trotz meinen Bedenken über die Gebrechlichkeit des Helden und die Lockerheit im dramatischen Aufbau.

Meine angeborene Lust, weiter zu gehen als ich gelernt, zu entwickeln und zu vervollkommnen, machte mich zum Forscher und Prüfer. Ich sagte mir, für unsere zweifelnde und untersuchende Zeit mit ihren Vorstellungen von Menschenrecht und

Menschenwert sei es nicht angängig, solch einen äusserlichen Unterschied zwischen „bessern“ und „schlechtern“ Leuten zu machen, dass Fürsten, Hofleute und ihresgleichen schön in Versen sprechen, während Männer aus dem Volke die Sprache der Gasse anwenden und in komischen Situationen lächerlich gemacht werden. Ich schlug also den Hohen die hohen Haken ab und setzte unter die niedern Stände einen ganz kleinen.

So kam denn „Meister Olof“ ins Manuskript. Ans Theater kam er auch, wurde aber in den ganzen siebziger Jahren nicht gespielt; weil ich Gustav Wasa „heruntergezogen“ und Meister Olof „zu einem Abtrünnigen gemacht“ haben sollte. Ausserdem verlangte die Direktion Verse. Es war die Zeit, als das Drama von lyrischen Poeten geschrieben wurde, und „schöne Sprache“ die Leere der Charakterschilderung und den Mangel an Spannung in der Handlung verdecken musste. Unter dem Druck äusserer Schwierigkeiten und in der löblichen Absicht, vorwärts zu kommen, arbeitete ich „Meister Olof“ um, indem ich Vers und Prosa abwechseln liess; doch ging ich nicht so weit im Nachgeben, dass ich den Vers den bessern Leuten und die Prosa den schlechtern zuteilte, sondern glich vielmehr aus. Aber siehe da, nach sieben Jahren hatte sich der Geschmack so geändert, dass die Direktion, ihre ersten Tadel vergessend, nun das Stück in Prosa verlangte! . . .

Als ich 1898 nach Verlauf von fünfundzwanzig Jahren zum historischen Drama zurückkehrte, brauchte ich nicht mehr die Bedenken des Jahres 1872 zu hegen, wenn ich historische Männer und Frauen zeichnen wollte; darum ging ich zu meiner Dramaturgie vom ersten „Meister Olof“ zurück. Ich machte, nach dem Lehrer Shakespeare, zu meiner

Aufgabe: Menschen mit grossen und kleinen Zügen zu zeichnen; das rechte Wort nicht zu scheuen; das Historische nur Hintergrund sein zu lassen und historische Zeiträume nach den Forderungen des jetzigen Theaters zu verkürzen, um die undramatische Form der Chronik oder der Erzählung zu vermeiden.

Folkungersage

Magnus Eriksson befindet sich auf der Höhe von Macht und Glück; Schonen ist schwedisch geworden; die Russen sind geschlagen; die Leibeigenen freigelassen, diesmal in vollem Ernst; die Gesetze des Reiches sind zu einem Landesgesetz vereinigt; Bergbau und Gewerbe blühen im Schutz nützlicher Verordnungen usw. Alles dies macht der erste Akt anschaulich, in dem ein Triumphzug zur Feier des Sieges über die Russen dargestellt wird. König Magnus dankt Gott für das Glück, das er ihm in allen seinen Unternehmungen geschenkt hat. Seine Anverwandten warnen ihn, so von seinem Glück zu sprechen, denn neidische Götter könnten glückliche Sterbliche nicht leiden. Man singt Te Deum, als der Siegesgesang durch einen Boten unterbrochen wird, der verkündet, dass die Russen Nöteborg wieder genommen haben und alle Früchte des Sieges verloren sind. Ein besessenes Weib tritt auf und prophezeit ein Strafgericht über Land und Fürst. Das Siegesfest wird eingestellt und allgemeine Busse und Besserung befohlen.

Am Hof liegen mächtige Interessen im Kampf. Die Mutter des Königs, Herzogin-Witwe Ingeborg, die während der Minderjährigkeit des Königs die Regierung geführt hat, strebt nach der Macht für sich und ihren Geliebten Knut Porse, den Titularherzog von Halland. Die Königin Blanche de Namur und ihr Geliebter Bengt Algotson beschränken sich darauf, der Herzogin und Porse entgegenzuarbeiten. König Magnus hat, um dem gefährlichen Herzogswesen zu entgehen, seinen minderjährigen Sohn Erich, der mit Beatrix von Brandenburg vermählt ist, bereits zum Mitregenten ernannt. Dieser wird hierhin und dorthin gelockt, hauptsächlich aber

gegen seinen Vater. Brigitte, „die Heilige“, des Königs Tante, konspiriert in ihrem persönlichen allumfassenden Ehrgeiz mit Bischof Styrbjörn gegen alle andern, ohne dass aus ihren Reden ein klares Ziel zu erkennen ist.

Mit Minen und Gegenminen bewegt sich nun das Drama vorwärts. Ein Unglück folgt auf das andere. Schonen wird wieder genommen, ohne dass Magnus oder jemand anders es hindern kann; aber Magnus bekommt die Schuld. Visby wird geplündert. Die Pest bricht aus. Da der König dem Papst das Geld, das er zum russischen Kreuzzug von ihm geliehen, nicht bezahlen kann, wird er in den Bann getan: das macht ihn unmöglich. Sein Sohn Erich wird in die Verschwörung hineingezogen, ohne mehr als die Hälfte von dem zu verstehen, was vorgeht.

Der gebannte König tut öffentlich Buße und zieht sich dadurch die Verachtung des Volkes zu; er ist nahe daran, abgesetzt zu werden, und seine ehrgeizigen Feinde stehen im Begriff, die Früchte zu ernten, als im fünften Akt die Pläne aller durchkreuzt werden, und die lenkende Hand des Unsichtbaren eingreift, um die Knoten zu lösen, ohne nach den kleinen Verrechnungen der Sterblichen zu fragen.

In einer Person die blutige Folkungersage, welche den Kämpfen der Rosen in England und der Schildunger in Dänemark gleicht, zusammenzufassen, war hier meine Aufgabe. Magnus Eriksson, der letzte regierende Folkunger, der in meiner Schulzeit noch einen hässlichen Schimpfnamen trug, war von der neueren Geschichtsforschung rein gewaschen worden. Der Historiker Odhner hatte in seinem Lehrbuch den Beinamen „Koser“ gestrichen und daran

erinnert, dass die Norweger ihn Magnus den Guten nannten. Den Schimpfnamen sollte er bekommen haben, weil er Schonen aus den Händen liess, obwohl der König ohne Geld und Truppen ausserstande war, ein offenes Land gegen überlegene Feinde zu verteidigen. Nach allem, was ich aus der Geschichte erfahren konnte, war Magnus wirklich ein guter Mensch, der in Ergebenheit sein Schicksal tragen gelernt hatte und darum von einer bösen Zeit mit bösen Menschen verachtet wurde. Nahe lag da für den Dichter, ihn als ein Sühnopfer für fremde Schuld zu betrachten, wodurch man die Frage auf antiken und christlichen Boden stellte. Und damit war der Grundgedanke gegeben.

Zu Magnus Erikssons Hof gehörte die unentbehrliche Brigitte. Diese Person, die in letzter Zeit eine Art lutherische Heilige für Schweden geworden ist, hat wenigstens dafür gesorgt, dass deutliche Angaben von ihrem Wirken und Handeln vorhanden sind. Ein herrschsüchtiges, ehrgeiziges Weib, das bewusst nach der Heiligenschaft und der Macht über „das andre Geschlecht“ strebte. Zu dem Ende suchte sie zuerst ein eignes Kloster zu bekommen, kein Frauenkloster, sondern ein gemeinsames Kloster, in dem die Männer u n t e r den Frauen stehen sollten. Die Regel war nach dem Augustinerorden, und zum Muster diente Fontevrault in Frankreich. Brigitte sagt jedoch, ihre Klosterregel „sei direkt und ausschliesslich von Christus selbst diktiert, während alle vorhergehenden Klosterregeln vom Menschengedanken geschrieben seien . . .“ Sie schalt: „weltliche Meister, welche die Einfalt des Ordens verschmähen und Verwirrung hineinbringen, wecken Zweifel, ob Männer unter der Äbtissin stehen sollen, und verursachen Widerstand gegen die Regel.“

Das zielt auf König Magnus, der als Mann nicht unter einem Weibe stehen wollte. Darum schrieb ihm auch die Heilige folgendes Zeugnis: 1. Hässlichster Leumund. (Nachdem man seinen Ruf durch Lügen vernichtet und ihn verleumdet hat, sagt man: er hat einen hässlichen Leumund.) 2. Magnus ging, obgleich im Bann, in die Messe. (Dass Magnus das wagte, zeigt, dass er mehr religiösen Sinn besass, da er das kanonische Gesetz brach, was Brigitte nicht wagte.) 3. Hat der Krone Land und Gut geraubt! (Vollkommen unwahr.) Usw. (Siehe Emil Hildebrands Geschichte Schwedens, in der Magnus ganz rein gewaschen wird.)

Brigitte war nicht glücklich in ihren Prophezeiungen. Sie hatte zum Kriege gegen Russland geraten und einen selbstverständlichen Sieg vorhergesagt; als aber eine Niederlage kam, war sie über Magnus entrüstet. Ein andermal prophezeit sie, dass der Thronfolger innerhalb des Reiches geboren sei; aber er war in Mecklenburg geboren und hiess Albrecht.

Sie befiehlt Magnus, zwischen den Königen von England und Frankreich Frieden zu stiften; einen Kreuzzug gegen Livland zu unternehmen und die Griechisch-Katholischen zu Römischen zu bekehren; nach Palästina zu gehen und Jerusalem zu erobern. Nach Avignon schickte sie Bischof Hemming von Obo, „der Clemens VI. von Brigittes wunderbarer Begnadigung erzählen m u s s t e.“ Sie liess sich, gegen die Regel, in Alvastra unter Franziskanermönchen nieder. Magister Mathias warnte sie: „Der Teufel könne sich in einen Engel des Lichts verwandeln.“ Brigitte fehlte aller politischer Verstand, als sie sich der Heirat Hokans mit Margarethe widersetzte; und man hatte sie in Verdacht, dass sie für einen von ihren Söhnen nach der Thron-

folge strebe. Am Hofe wurde sie wegen ihrer Bosheit Hexe genannt und war oft dem Gelächter ausgesetzt, wenn ihre Prophezeiungen fehlschlugen.

Zu ihrer eigenen Charakteristik hat sie selbst folgende Beiträge gegeben. Sie kriegte als Kind oft Schläge, weil sie hochmütig war. Sie warnt vor den Sünden, „die sie mehr als andere in Versuchung geführt haben.“ Diese Sünden sind: „Hochmut, Unzucht, eitle Worte, Überfluss in Essen und Trinken, Weltfreude und Leichtsinn.“ (Nach dem Tode ihres Mannes riet man ihr, sich wieder zu verheiraten.)

In Rom lebte sie in einer „galanterie spirituelle“ mit dem Spanier Alfons, der den Auftrag erhielt, ihre Offenbarungen „ad normam catholicam“ zu ändern (wahrscheinlich für die Kanonisierung). Die Versuchungen in Rom nahmen in solchem Grade zu, dass sie noch Gesellschaften mitmachte, Bälle besuchte und sogar auf die Jagd ging.

Aus diesem unsympathischen Weibe habe ich nach den Urkunden die zügellose Närrin gemacht, die sie im Drama ist, obwohl ich sie, zu ihrer Ehre, zur Klarheit über ihre Albernheit und ihren Hochmut erwachen lasse.

Schliesslich ein paar Zeilen über die hässlichen Worte. Nicht einwandfrei als Zeuge, hätte ich das Recht als Angeklagter zu antworten, aber ich will die sachverständige Autorität der Ankläger für mich antworten lassen. Professor Hagberg, der Übersetzer Shakespeares, Mitglied der Schwedischen Akademie (!), lehrte mich in meiner Studienzeit, das rechte Wort nicht zu scheuen, auch wenn es grob ist. Hagbergs Shakespeare - Übersetzung kann man nicht auf den Sofatisch legen — wenigstens denen nicht, die Salondichtung am höchsten schätzen. Falstaffs

Sprache in HEINRICH IV. ist von der Natur, dass der Übersetzer in den Noten sich veranlasst sieht — nicht sich zu entschuldigen, sondern den Verfasser zu verteidigen. „Wenn ein Leser an den Falstaffschen (Bordell-) Szenen und an der ungenierten Sprache Anstoss nehmen sollte, so ist zu bemerken, dass Shakespeare, weit entfernt, eine Lektüre für Kinder zu sein, eher ein Dichter ist, der die ganze Schärfe einer männlichen und wohl geübten Urteilskraft auf die Probe stellt . . .“ Meinem Drama FOLKUNGERSAGE gegenüber scheint die Urteilskraft nicht immer männlich gewesen zu sein, und die Klagen über die hässlichen Worte kommen von Weichlichkeit oder Heuchelei. In unsern Tagen, wo die schwedische Sprache von den Mundarten aufgefrischt worden ist, fand ich es nicht unpassend, starke Worte zu benutzen, die in der mündlichen Sprache aller Kreise üblich und wohl bekannt sind. So scheute ich nicht das prächtige Wort Huren, das unsere Religionslehrer in der Vorschule bereits bei der Katechese von reinen Kinderlippen aussprechen lassen. Die übrigen groben Worte sind aus der mündlichen Sprache der Zeit geholt, also motiviert.

Gustav Wasa

Gustav Wasas Geschick beginnt wie eine Legende oder eine Mirakelhistorie, entwickelt sich zu einem Epos und wird beinahe unübersehbar. Diese Riesensage in ein dramatisches Drama zu bringen, ist ja unmöglich. Darum blieb nur übrig, eine Episode zu suchen, und zwar die, welche am fruchtbarsten war; das war die Dackefehde. Da stand der König in seiner zweiten Ehe, mit Kindern aus zwei Hecken, auf der Höhe seiner Macht. Aber die Vorsehung wollte ihren Mann, dem der Aufbau des Reiches anvertraut war, prüfen und stählen; darum schlug sie ihn mit allem Unglück Hiobs. Diese Zeit der Verzweiflung gibt die beste Gelegenheit, den grossen Menschen Gustav Wasa mit allen seinen menschlichen Schwächen zu schildern.

Akademiker, geboren in einer Zeit, wo die Lobrede die einzige Form der Geschichtsschreibung war, haben gefunden, ich hätte unsern grössten historischen Charakter herabgezogen. Mögen sie dafür einstehen! Eine kommende Zeit wird zwischen ihnen und mir richten!

Was die Technik des Dramas angeht, so brauche ich das Zeugnis dieser Herren nicht. Die Schauspieler und ich haben sie vor offenem Vorhang genugsam erprobt; und sie hat die Probe bestanden.

Erich XIV.

Die Charakterzeichnung eines charakterlosen Menschen, das ist mein Erich XIV. Gewisse Revenants haben die Mordtat auf der Bühne vermisst. Wir andern wie die Schauspieler, die Schlachten nicht lieben, befanden uns besser bei meinem diskreten Arrangement, aber über (schlechten) Geschmack kann man ja nicht streiten.

Karin Monsdotter ist von mir verschönert, denn klein Karin war nicht so engelhaft, nach Ahlqvists Entdeckungen. Aber darüber kann man sich ja auch nicht wundern.

Göran Persson hat seine Geschichte von Feinden geschrieben bekommen; ich musste ihn als einen Grundsatz nehmen und habe die kleinen guten Seiten des bösen Mannes nicht verborgen; was des Dichters Pflicht ist, da er ein Drama schreibt und kein Pasquill oder eine Lobrede.

Dass die Stures nicht absolut untadelig in ihrem Verhältnis zu den Wasas waren, ist bewiesen. Darum habe ich ihre relative Schuld angedeutet, die durch ihre Sympathien mit dem Verräter Johan, dem Feinde des Königs, offenbar wird.

Wer verlangt, dass man die chronologische Folge beobachtet, wenn man die Ereignisse für ein historisches Drama zusammenstellt, der hat keine Ahnung von einem Drama und dürfte sich nicht äussern mit dem Anspruch, gehört zu werden. Er kann sich aus Hagbergs Noten zu Shakespeare über „Theaterzeit“ belehren. Fünfzehn Minuten vor offenem Vorhang kann zum Beispiel als ein ganzer Vormittag aufgefasst, ein Zwischenakt mit herabgelassenem Vorhang kann wie viele Jahre empfunden werden — was von des Verfassers Geschicklichkeit im Ver-

bergen der Jahreszahlen abhängt. Das geschieht am einfachsten dadurch, dass er keine Jahreszahlen nennt. So habe ich es gemacht.

Königin Christine

Ein Weib, zum Manne erzogen, für ihre Selbstexistenz kämpfend, gegen ihre weibliche Natur, und dieser unterliegend. Die Günstlinge mit Liebhabern übersetzt, reine Sprache, aber doch mit Nachsicht gegen die Tochter des grossen Gustav Adolf. Stjernhjelm rechnet zu den Liebhabern auch den Schneider Holm; das aber wollte ich nicht tun. Stellt mir das in Rechnung, Quiriten!

Christine war ein so genuines Weib, dass sie Weiberhasser war. In ihren Memoiren sagt sie gerade heraus, Frauen dürften niemals regieren. Dass sie sich nicht verheiraten wollte, finde ich natürlich; und dass sie, die mit der Liebe gespielt hat, sich in ihrem eigenen Garn fängt, ist ja höchst dramatisch.

Gustav Adolf

Ein lutherischer Heiliger, der beinahe Schulmaterial geworden ist, besass keine Lockung für mich. Dann aber kam das Jubelfest 1894 und damit die Lobreden. Bei der Lektüre einer kleinen, bescheidenen Lobrede stiess ich auf die Tatsache, dass Gustav Adolf, der seine Laufbahn damit begonnen hatte, dass er Katholiken rädern liess (siehe Cornelius' Kirchengeschichte), schliesslich so weit kam, dass er seine eigenen Glaubensgenossen, die einen katholischen Gottesdienst in Regensburg gestört hatten, hängen liess. Da sah ich auf einmal den ganzen Charakter und das ganze Drama, und ich nannte es meinen „Nathan den Weisen".

Der lichte Mann mit dem leichten Sinn, der auch in dunklen Stunden immer einen Scherz bereit hat, sehr Staatsmann und ein wenig Musketier, der Träumer von der Universalmonarchie; unser Henri Quatre, der schöne Damen ebensosehr liebt wie eine gute Bataille; halb Schwede und halb Deutscher, mit einer Mutter aus Holstein und einer Gattin aus Brandenburg; verwandt mit Pfalz, Preussen, Hessen, Polen, Ungarn, Böhmen und sogar mit Österreich; gerade sündhaft genug, um Mensch zu sein, gerät er in solche Disharmonien, wie sie ein Drama reich und interessant machen. Vom Kardinal Richelieu mit jährlich 400 000 Livres ausgerüstet, gegen die Verpflichtung, die katholische Liga in Frieden zu lassen, nimmt er einige Jahre lang am Dreissigjährigen Kriege gegen das habsburgische Haus teil und verwickelt sich, als dramatischer Charakter nämlich, in unlösbare Schwierigkeiten, als es gilt, Freund und Feind zu scheiden; und nur der Tod auf dem Schlachtfeld kann die Harmonie wiederherstellen und die verfitzten Fäden abschneiden.

— Gustav Adolf ist gefallen?

— Ja, er fiel vor den Preussen, wie er einst aus Kurzsichtigkeit vor Wallensteins Kürassieren fiel. Und diesmal war's meine Schuld; denn er stürzte durch mein Schwedentum! Ich hatte die Anschauungen meiner Jugend mitgeschleppt, aus den Gedenkreden und den Lehrbüchern. Ich hatte ihn zu gross für die Deutschen gemacht; und ich vergass, dass sie beim Jubelfest in den neunziger Jahren unseren Gustav Adolf zu einem fremden Abenteurer reduziert hatten; ja, die Sozialisten hatten einen Junker in ihm entdeckt, der in ihrem Lande nichts zu tun hatte. Wenn ich mir jetzt Gustav Adolf in die Weltgeschichte eingestellt denke, so muss ich gestehen, dass sie recht haben. Was wir den Dreissigjährigen Krieg nennen, müsste der hundertjährige Krieg heissen, denn er begann 1546, im selben Jahr, da Luther die Waffen des Geistes niederlegte und zur Ruhe einging, und endete 1646 mit den Unterhandlungen zum Westfälischen Frieden. Gustav Adolf kämpft diesen hundertjährigen Krieg zwei (2) Jahre lang mit. Das ist sehr wenig für einen unsterblichen Ruhm und für die Rolle, die unsere schwedische Geschichte ihm in der Weltgeschichte angewiesen hat.

— Aber die Schweden setzten den Krieg nach Lützen fort.

— Ja, aber ich blieb bei Lützen stehen, denn ich wollte Gustav Adolfs Andenken nicht durch das trüben, was nachher geschah. Denn hinter Lützen liegt die französische Invasion und die Verheerung Deutschlands durch Schweden und Franzosen; und der schwedische Name war seitdem in Deutschland verflucht. Man denke nur: ein Fremdling, der den Erzfeind, den Franzosen, ins Deutsche Reich lockt! Was die Schlacht von Lützen

selbst betrifft, so ging ich vorsichtig darüber hinweg, denn sie wurde von den Schweden nicht gewonnen.

— Nicht?

— Nein; denn der Zweck: Wallenstein zu verhindern, nach Leipzig zu gehen, wurde nicht erreicht; auch nicht Gustav Adolfs Vereinigung mit den Sachsen. Übrigens hielt Wallenstein das Spiel für gewonnen, als der König matt war, und darum ging er seinen Weg direkt dahin, wohin er wollte.

Was nun die Deutschen gereizt hat, ist, dass ich unseren König noch grösser gemacht habe als unsere Historiker Geijer und Odhner je geträumt haben, nämlich zu einem Saladin und einem Nathan dem Weisen. Ein moderner Berliner sieht nämlich die Sache so: Gustav Adolf war von einem unmässigen Ehrgeiz und einem mässigen, aber aufrichtigen religiösen Glauben beseelt. Ihm, der von einer deutschen Mutter geboren und mit einer deutschen Prinzessin verheiratet war, wurde es zu Hause in Schweden etwas zu eng und er wollte in die grossen Verhältnisse hinaus. Schon 1624 hatte Gustav Adolf bekanntlich einen Riesenplan fertig. Er wollte alle Feinde Habsburgs sammeln, Frankreich und dessen Bundesgenossen in Italien, England und Holland, und mit ihnen den Krieg in Italien, Bayern, Polen, Spanien und Österreich beginnen. (Vgl. Alin, nach besten Quellen, in Wallis' Weltgeschichte, IV, 332.) Dieser grosse Plan wurde zu einem gotischen Auszug aus Schweden reduziert, mit 13 000 Mann, die von Gegenwind so lange auf dem Wege aufgehalten wurden, dass sie den Proviant aufassen und Öland plündern mussten. So landete Gustav Adolf mit einer Handvoll Leute in Deutschland, ohne Bundesgenossen, ohne Geld, ohne Proviant, um den Kaiser in Wien abzusetzen. Das findet der Preusse aben-

teuerlich und etwas lächerlich. Gustav Adolf war auch im Begriff umzukehren, blieb aber, nachdem er genötigt worden, von Brandschatzung zu leben, einer milderen Form der Plünderung. Als jedoch keine Aussicht war, das Heer unterhalten zu können, wurde er zu dem den Deutschen unsympathischen Bündnis mit dem Kardinal Richelieu gezwungen, 1631 zu Bärwalde; 400 000 Livres erhielt er jährlich gegen die Verpflichtung, Neutralität gegen die katholische Liga zu beobachten. Gegen die katholische Liga: Das war ja aber die Losung der Evangelischen Union. Dieses Manöver ist's, das die Stellung des Schweden dem Auge der Deutschen zweideutig erscheinen lässt; und mit Recht. Ich habe es als Schwede zu bemänteln versucht und unseren König „genötigt und gezwungen" handeln lassen und seiner Sorglosigkeit bei der Durchsicht des französischen Vertrages die Schuld gegeben. Das kann aber ein Deutscher nicht gutheissen, wenn er nicht dem Gustav-Adolf-Verein angehört.

Was meine Charakterschilderung betrifft, so ist sie allen schwedischen Traditionen so treu, dass dieser Gustav Adolf den Deutschen unangenehm ist. Licht, frohgelaunt, galant, aber mit dem Tragödienzug, der Blutschuld von den Vätern. Durch sie motiviere ich auch seine Intimität mit den Generalen, die ihm ja verwandt sind. Ferner kommt dazu das „Vergangene, das umgeht", ich meine, die Liebesgeschichte mit Margarethe Cabeljau und deren Folgen. Warum sollte ich als dramatischer Dichter ein so bekanntes Ereignis auslassen? Haben wir nicht in unserer Ritterholmskirche das vasaborgische Grabmal neben dem gustavianischen? Liegt nicht der Grabstein des Kaufmanns Cabeljau noch auf dem Boden dieser Kirche, in der Nähe der Kanzel, oder ist er fortgeschafft? Da nun der

Sohn in Wittenberg war, als Student und rector illustris, und die Oratio über den Sieg von Breitenfeld hielt, fand ich es ganz natürlich, dass er von Neugier getrieben wurde, seinen grossen Vater zu sehen, wenigstens inkognito. Das ist ja ein menschlicher Zug, den ich nicht angewendet habe, um Gustav Adolf kleiner zu machen, im Gegenteil; zumal er unschuldig war, da seine Mutter Margarethes Reiz als Köder benutzt haben soll, um ihn vor Ebba Brahe zu schützen. Auch in der Episode mit Erich Rolamb bin ich schonend gegen Gustav Adolf vorgegangen. Denn in Wirklichkeit brach der König in solche Raserei gegen den schwärmerischen Jüngling aus, dass der Vater Erichs zur Strafe sein Amt verlor. (Vgl. Schwedisches Biographisches Lexikon.) Diese Grausamkeit schien mir dem Goldkönig so unähnlich zu sein, dass ich sie ausliess.

Die Königin, die in Wirklichkeit eine einfältige Person war, habe ich als Dichter zur würdigen Gattin eines grossen Mannes gemacht. Die kleinlichen Züge Oxenstjernas, wie Geiz und Härte, habe ich gestrichen. Johan Banér, ein Raubtier, der am stärksten im Plündern und Trinken und berühmt namentlich wegen seiner Rückzüge war (vgl. Alin im Nordischen Familienbuch), habe ich verfeinert, ohne mich zur Apotheose zu erniedrigen, wie es Snoilsky getan hat. Horn und Torstensson habe ich in ihrem Ernst und ihrer Würde gelassen; Stenbock und Tott sind Musketiere geblieben und Brahe ist genau, wie er war.

Dass ich Gustav Adolfs Kaisergedanken fortscherzen lasse, müssten Schweden mir hoch anrechnen; denn dem König stieg oft das Blut zu Kopfe, und wenn er sich nur Herzog von Franken titulieren liess, waren die Deutschen sehr auf-

gebracht. Die persönliche Tapferkeit Gustav Adolfs habe ich in mehreren Szenen betont. Dass er in der Nacht und am Morgen vor Lützen aufgeregt und nervös war, wird ausführlich in den Geschichtwerken erzählt und ist ganz in der Ordnung. Er ging sogar vor der Schlacht wie ausser sich herum und sang Psalmen.

Ich möchte nun die Schweden, die mich beschuldigt haben, ich hätte Gustav Adolf „herabgezogen“, fragen, worin dieses Herabziehen besteht. Wären sie aufrichtig, so würden sie antworten: „Weil Sie ihn nicht zu einem Heiligen gemacht haben.“ Aber ihr glaubt ja an Heilige nicht. Und so weiter, in Ewigkeit, Amen!

Die Nachtigall von Wittenberg

Gestern las ich das Lutherdrama wieder. Das gab mir Kraft und Licht! Das ist das stärkste und jüngste, was ich geschrieben habe. Keine Zweifel wie MEISTER OLOF, keine Skrupel, keine Weiber um den Hals, keine Eltern auf dem Weg, keine Kompromisse mit Freunden. Und so ist der historische, der Luther der Tradition. Ich wüsste nicht, wo ich mit den Traditionen gebrochen hätte. Ich habe Luther zum Deutschen gemacht, zum Waibling, gegenüber Rom, dem Welfen. Das ist die Stärke des Stückes. Und dadurch vermied ich die Theologie, die gefährlich und langweilig ist. Mein Luther ist so objektiv, weil ich selbst nicht Luthers und Huttens Entsetzen vor Rom teile, das damals berechtigt war. Ich habe nach D'Aubignés Geschichte der Reformation gearbeitet, und alle groben Worte sind Luthers eigene. Sogar die Szene, wo Luther den Mönch totschwatzt, ist nach der Geschichte; doch war's ein Magister, der vor Wut den Schlag bekam, als Luther ihn in einer Disputation vernichtete. Die Sache mit der Syphilis ist so echte „Zeit" und Huttens flotte Auffassung ist so stilvoll, dass es schade wäre, sie zu streichen oder zu verwässern.

Das Lutherdrama ist mein Lieblingsdrama! Auch weil es für mich etwas Erlebtes ist. Das ist Schönheit, Stärke, Freimut und ein Glaube, der Berge versetzt! Mit Luther habe ich mich selbst und meinen Beruf wiedergefunden . . .

Ich habe heute abend wieder im Lutherdrama gelesen. Und ich liebe es wie mein jüngstes Kind aus meiner dritten Ehe, weil es mir die Jugend wiedergegeben hat.

Engelbrecht

Engelbrecht ist eine von Schwedens schönsten Erinnerungen, und ich glaubte, den Charakter so hoch und so rein halten zu müssen, wie es Schiller mit seinem Wilhelm Tell getan hat. Johannes Magnus sagt, er sei unehelich gewesen. Das habe ich gestrichen, weil es mich nicht anging, und weil es noch Leute gibt, die uneheliche Geburt für etwas Entehrendes halten. Ich hatte auch eine dunkle Erinnerung an eine Angabe im „Ausländischen Archiv", dass eine unerlaubte Liebesgeschichte in Engelbrechts Schicksal hineingespielt habe. Die strich ich ebenfalls, denn sie interessierte mich nicht.

Da ich beim Aufbau eines Dramas mit dem letzten Akt beginne, ging ich von dem Mord an Engelbrecht aus, der als Tatsache feststeht. Das Motiv des Mordes ist in der Geschichte nicht klar. Engelbrecht hatte einen Zwist mit dem Vater des Mörders gehabt, doch hatten sie sich wieder verglichen. Da niemand weiss, wovon der Zwist handelte, hatte ich ein Recht, den Mörder aus Neid handeln zu lassen, weil Engelbrecht, zu eigenem Unglück, ihm in den Weg gekommen war.

Nun ist es allerdings wahr, dass Undank oft, aber nicht immer, der Lohn der Welt ist; man hat aber vielleicht kein Recht, eine solch trostlose und halbwahre Lehre einseitig auszusprechen; darum suchte ich dem grossen Manne einen Schein von tragischer Schuld zu geben. Nach den griechischen Tragödien nahm ich mir die Freiheit, ihm das sehr menschliche Verbrechen anzudichten, das beinahe regelmässig der Begleiter grosser Erfolge ist, nämlich den Übermut, die Hybris, welche die Götter am meisten von allem hassen. Wie also der Held bis zum Reichsverweser gekommen ist und seine Wahl für selbst-

verständlich hält, ist es kein Wunder, wenn er berauscht wird, zumal er fieberkrank ist. Und im Siegesrausche schaut er die Königskrone und die Macht; die Macht, Feinde zu unterdrücken, niederzutreten, zu demütigen. Dann kommt der Rückschlag; er fällt in der Wahl durch und sinkt zusammen.

Diese Schlussszene ist tragisch und könnte swedenborgisch genannt werden. Mein Engelbrecht ist eine Tragödie, und als solche will sie beurteilt werden, ohne Rücksicht auf die literarische Mode des Tages.

Aber zur Tragödie gehören auch starke innere Konflikte. Der erste Konflikt ist der, dass er unter seinen Jugendidealen den skandinavischen Unionsgedanken hatte, den er auch seinem Sohne einpflanzte. Als er jetzt, gleich dem Propheten Jonas, nicht hingehen und prophezeien will, wird ihm ein Mann gesandt, der ihn bei den Ohren nimmt und ihn vorzieht. Das ist Erich Puke. Aber nun steht der Held zwischen seinem Jugendeid und seinem unterdrückten Vaterland. Er bricht schliesslich seinen Eid, gerät in Disharmonie mit sich selbst und fällt auseinander, als sein eigener Sohn, der sein früheres Ich darstellt, sich gegen ihn erhebt, wie er jetzt geworden ist, von einem neuen Ideal gefragen. Das ist tragischer Konflikt. Um aber die Spannung zu steigern, musste ich intime Sonderungen einführen, und ich lasse ihn in seiner Ehe alle Schrecken der Zwietracht leiden. Und wenn niemand weiss, mit wem Engelbrecht verheiratet war, hatte ich das Recht, ihn mit einer Dänin zu verheiraten, was ich für einen sehr guten Griff ansah, da er den nationalen Zwist verkörpert. Als Engelbrecht schliesslich gezwungen wird, seinen eigenen Sohn zu fesseln, da ist die Tragödie auf ihrem Höhepunkt.

Das ist der ältere Brutus, aber mit einem Plus, da der schwedische Brutus damit ein Urteil über sich selbst fällt, weil er sein Jugendideal im Stich gelassen hat, wenn auch für einen höhern Zweck.

Meine Tragödie hat also keine Berührungspunkte mit Blanches äusserlichem Schauspiel, das sich auf mangelhafte Kenntnisse stützt. Seit 1846 ist verschiedenes Neues über Erich XIII. an den Tag gekommen; und in Erslevs Studie über Erich von Pommern von 1901 werden drei Gründe angegeben, warum die Schweden mit dem dänischen Unionskönig, der nicht so schlecht war, wie man ihn geschildert hat, unzufrieden waren. Zuerst Erichs unverzeihliche Art, den Schweden elende Bischöfe aufzuzwingen. Zweitens wird ihm vorgeworfen, und mit Recht, dass er schwedisches Kriegsvolk in dem sinnlosen Kriege gegen Schleswig verbrauchte. Zuletzt kommt die Frage der Vögte. Der König hatte Vernunft angenommen und die dänischen Vögte abgesetzt; als sich aber auch gegen die schwedischen Vögte Klagen erhoben, wurde er der Sache müde, hatte auch keine Zeit, sie zu ordnen. Da er am unverantwortlichsten in der Bischofsfrage war, machte ich die zu der grossen Nummer, und da hatte ich recht.

Als man im Herbst 1901 meinen Engelbrecht mordete, scheint man von demselben kleinlichen Motiv geleitet worden zu sein wie Mons Bengtsson, als er seinen ermordete. Ich habe die Missetat verziehen, aber ich habe sie nicht vergessen!

Carl XII.

Schwedens Vernichter, den grossen Verbrecher, den Raufbold, den Abgott der Vagabunden, den Falschmünzer — den sollte ich meinen Landsleuten von der Bühne herab darstellen.

Nun, jeder Mensch hat ja Motive für seine Handlungen, jeder Verbrecher hat ein Recht, sich zu verteidigen, und ich beschloss, mein Drama als eine antike Schicksals- und Katastrophentragödie zu fassen. Das Ende eines Lebens, das ein grosser Irrtum war. Ein starker Wille, der gegen die Entwicklung kämpft; verzeihlich, weil er unverständig war. Carl XII. verstand nicht, dass Zar Peter von Russland recht hatte, als er sein Land, das eben von der zweihundertjährigen Knechtschaft der Mongolen befreit war, europäisieren wollte; er verstand nicht, dass Europa Russlands Grenzwache gegen den Türken und andere Asiaten nötig hatte, jetzt, nachdem Polen zerfallen war. Carl XII. ist der Barbar, als er den Türken gegen Zar Peter erhebt; er ist der Verräter von Europa, als er mit dem Asiaten ein Bündnis eingeht. Carl XII. ist ein Revenant, ein Gespenst, das aus Pulverdampf gebildet ist und verdunstet, sobald die Kanonen vernagelt werden, diese Kanonen, mit denen er die Weltgeschichte in ihrem Lauf aufhalten wollte. Er fällt im Kampfe gegen die Mächte, bereits zerfallen infolge seiner entdeckten Disharmonien und geweckten Zweifel. Die Kugel bei Fredrikshall ist noch unaufgeklärt; ich lasse sie „von oben" kommen, was Swedenborg, Carls XII. letzter Freund, auf seine erhöhte Art verdolmetscht, während die Menge meint, sie sei von der Festung gekommen. Damit mag es sein, wie es will. Sie kam, als sie kommen musste — und setzt den Punkt nach dem letzten Akt der Tragödie.

Ein sehr gescheiter Herr klärte mich neulich darüber auf, mein CARL XII. sei kein Drama, sondern nur Szenen. Darauf will ich jetzt schriftlich antworten.

Mein CARL XII. ist das Drama einer Katastrophe, also die letzten Akte einer langen Geschichte; es folgt darin etwas den antiken Tragödien, bei denen alles schon geschehen ist, und gleicht auch den bewunderten Dovre-Dramen, die nur Auflösungen ausgespielter Dramen sind. In meinem CARL XII. beginne ich mit der Rückkehr; zeige in lebenden Bildern den elenden Zustand des Reiches; stelle den halbverrückten Despoten vor, der nicht ein Wort zu sagen geruht und die Vertreter der vier Stände nicht empfängt. Im zweiten Akte „liegt" er in Lund und tut nichts; schämt sich, nach Stockholm zurückzukehren, sucht einen Krieg, wo es auch sei, um eine verlorene Ehre wiederzugewinnen oder — zu sterben. Die Aufgabe ist nun, ein Heer zu finden. Höchst dramatisch sind die Seelenkämpfe des Tyrannen, als er bei einem bekannten Abenteurer (Görtz), der ihn während seiner Abwesenheit hat absetzen wollen, Hilfe suchen muss. Und am Ende des zweiten Aktes gibt er dem Versucher nach, der verspricht, Gold — aus Messing zu machen.

Im dritten Akt sieht man die Folgen von dem wilden Vorgehen des Despoten. Die Opfer bitten um Audienz, aber der König hat sich mit Görtz eingeschlossen und „arbeitet". Das Drama ist also die ganze Zeit vorwärts gegangen und erfüllt darum die Forderungen des Dramas, denn nur ein Drama, das still steht, ist undramatisch. Aber hier geschieht auch etwas anderes. Horn und Gyllenborg, die komm iden Männer, die Männer der Freiheitszeit, sin aus der passiven Vorstellung des zweiten

Aktes in aktiven Dienst getreten und beginnen die Perspektive zu skizzieren. Darauf geschieht etwas Welthistorisches, dadurch allegorisiert, dass die Flagge auf Halbmast gehisst wird: Ludwig XIV. ist gestorben. Das bedeutet den Fall der Alleinherrschaft — und Carls XII. nahendes Ende.

Dass dieser Akt bei der Aufführung im Dramatischen Theater (zu Stockholm) gestrichen wurde, war ein grosser Irrtum; dadurch verdünnte man das Stück, das absichtlich schon dünn angelegt war, wie es ein Katastrophendrama sein muss. (Vergleiche ANTIGONE, wo fast nichts geschieht, sondern das meiste erzählt wird.)

Im vierten Akt wird die Spannung durch ein Warten aufrechterhalten: das Warten auf Görtz, der verreist gewesen ist. Währenddessen treten Swedenborg und seine Emerentia auf. Diese Szenen als Beitrag zur Charakterisierung Carls XII., denn mein Drama war auch Charakterdrama. Carl XII. in seinem Verhältnis zum Weibe (dem Mädchen und der Schwester) musste doch auch geschildert werden.

Görtz kommt von seiner Gesandtschaft zurück. Der Abenteurer war ein guter Finanzier und vorsichtig, aber Carl XII. verdarb ihm alles, weil er in der Wahl seiner Mittel rücksichtslos war. Nach Görtzens Ansicht konnte das Reich zwei Millionen Notmünze vertragen, aber der König hatte auf eigene Faust mehr als zwanzig Millionen ausgegeben. Das Reich ist ruiniert, und es bleibt nur ein ehrlicher Selbstmord übrig. Also — nach Norwegen! Das ist dramatisch, und das ist auch Aktschluss!

Im fünften Akt wird die Kugel (bei Fredrikshall) vorbereitet. Die Spannung wird auch hier von einem Warten aufrecht erhalten: dem Warten auf die Stürmung oder „die Kugel". Der kleine Trick, das

Wiederfinden des Zwerges, wirkt wie eine Erinnerung an bessere Zeiten und gibt dem König eine Gelegenheit, sich zu verteidigen, wenigstens gegen ungerechte Beschuldigungen, und menschliche Züge fanden sich auch bei ihm. Horn und Gyllenborg öffnen eine vollständige Perspektive auf eine bessere Zukunft, wenn auch von neuen Kämpfen begleitet. Swedenborg deutet den schwer zu deutenden Charakter C XII; und wenn der Schuss fällt, löst sich alles auf — und damit ist auch das Drama aufgelöst.

Wer geschrieben und hat drucken lassen, mein CARL XII. sei kein Drama, der weiss nicht, was ein Charakter- und Katastrophendrama ist; er hat ein falsches Zeugnis ausgestellt, das in diesem Fall jedoch nicht vom allgemeinen Gesetz bestraft wird, aber von der allgemeinen Meinung gerügt werden müsste.

Gustav III.

Der aufgeklärte Despot, der die französische Revolution zu Hause in Schweden ausführt, will sagen, den Adel mit Hilfe des dritten Standes stürzt. Das ist ein schwer zu behandelndes Paradoxon. Und als Charakter voller Widersprüche: ein Tragiker, der im Leben Komödie spielt, ein Held und ein Tanzmeister, ein alleinherrschender Freiheitsfreund, ein Mann der Humanität, ein Schüler Friedrichs des Grossen, Josephs II. und Voltaires. Beinahe sympathisch, fällt er, der Revolutionär, von der Hand des Revolutionärs. Anckarström war nämlich ein Mann der Revolution, dessen Geschichte das schwedische Hofgericht geschrieben hat.

Der Jarl

Als Schiller die JUNGFRAU VON ORLEANS schrieb, war er längst Professor der Geschichte in Jena. Wir müssen also annehmen, er wusste, dass Jeanne d'Arc in Rouen verbrannt wurde. In seinem Schauspiel dagegen lässt er bekanntlich (?) die Heldin auf dem Schlachtfeld tödlich verwundet werden und ihren Geist in den Armen des französischen Königs und des Herzogs von Burgund ausatmen. Von seinen Kritikern wurde Schiller für diese Freiheit, die er sich genommen hatte, getadelt, aber ich bin überzeugt, dass Schillers Pförtner, hätte er das Stück gesehen, sich über die „Unwissenheit" des Dichters gewundert hätte.

Als ich die JUNGFRAU VON ORLEANS im Königlichen Theater (von Stockholm) sah, erstaunte ich weder, noch entrüstete mich über die unerhörte Freiheit, die sich der Dichter genommen hatte. Ich liess mich illudieren und dachte nicht an den Scheiterhaufen von Rouen: mit einem Wort, es störte mich nicht, dieses Verstossen gegen die historische Wahrheit. Der Dichter dachte wohl, ein langer Prozess im fünften Akt werde seinen Absichten entgegen wirken; darum schnitt er den Faden ab, obwohl er das Stück auch so hätte schliessen können: „Johanna wird von der Wache als Gefangene abgeführt."

Als wir Schillers WALLENSTEIN lasen, wussten wir nicht, dass Octavio Piccolomini kinderlos starb, dass also kein Max existiert hat. Der Lehrer sagte nichts, wusste es vielleicht nicht, und damit war alles gut. Wallensteins Thekla hat in dieser Form auch nicht existiert, sondern ist reine Fiktion, denn Wallensteins Tochter von Isabella Katharina Gräfin Harrach hiess Marie Elisabeth.

Professor Schiller, der den „Dreissigjährigen Krieg“ geschrieben hat, muss dies doch gewusst haben, aber es passte ihm besser, das Konfliktpaar Max und Thekla aufzustellen, und so liess er fünf gerade sein. Aber die Forderungen sind gestiegen, und ich habe der geschichtlichen Treue niemals solche unnötige Gewalt angetan, wenn es sich um allgemein bekannte Dinge handelte, denn ich missbillige diese Art, historische Daten und Fakten umzudichten. Dagegen: historische Ereignisse einer fernen Zeit zusammenzurücken habe ich mir, nach den grossen Mustern, immer erlaubt und tue es noch heute, denn das Drama ist eine Kunstform, mit der ich eine Illusion geben will und an der alles illusorisch ist: Sprache, Tracht, Zeit vor allem. Über dramatische Zeit im Vergleich zu bürgerlicher kann man in Hagbergs Noten zu seiner Übersetzung von Shakespeares CYMBELINE lesen; und dabei brauche ich mich nicht erst aufzuhalten, wenigstens nicht für die, welche so viel Phantasie besitzen, dass sie ein Theaterstück sehen können, ohne nach der Uhr oder dem Kalender zu gucken.

Um die Illusion einer langen Zeit zu geben, benutzt man Verwandlungen mit Zwischenakten, schafft eine reiche Handlung mit Nebenhandlungen und vermeidet es, wenn irgend möglich, von Zeit zu sprechen. Alles das sind elementare Dinge, die ich zu allen Zeiten geübt habe, aber das Zusammendrängen der Ereignisse und die daraus folgenden Freiheiten verlangen mehr Nachdenken, damit man nicht gegen allbekannte Dinge sündigt, sondern sich auf Gebieten bewegt, die verlangen, dass der Zuschauer erst nach Hause geht und in Büchern nachschlägt, um die Attrappe zu finden.

Als ich vor ungefähr zehn Jahren (um 1900) anfing, den Stoff JARL BIRGER zu entwerfen und

zu überlegen, entdeckte ich sofort, dass es ein kaum zu bewältigendes Material war. Sein langes Leben, mit Kreuzzügen, Enttäuschungen, Busse, zwei Ehen, Sorgenkindern, eignete sich zum Epos und nicht zum Drama, falls ich nicht ein Stück voll dramatischer Spannung herausbrach.

Ich hatte zuerst gedacht, die ganze Historie zu nehmen und das Drama nach Shakespeares Vorbild im Stil der Chronik zu halten; ich wollte beginnen mit des Jarls Verhältnis zu Erich XI., genannt Lispler und Hinker; dessen Tod konnte man wohl dem vorurteilsfreien Jarl zuschreiben, wie er sich später bei Herrevadsbro zeigte, wo er Thronbewerber in der Art Richards des Dritten wegräumte. Aber die Mordgeschichte interessierte mich nicht, und ich wollte dem Jarl keine Handlung in die Schuhe schieben, die in den Chroniken nicht angedeutet war. Dachte dann bei Herrevadsbro zu beginnen, dann aber war ich an den finnischen Kreuzzug gebunden, der nicht verlockend war. So kam ich immer weiter und merkte nun, dass die stärksten Motive am Ende seiner Laufbahn lagen, und dass das Jutta- und das Mechtildmotiv sich über des Jarls Lebenszeit hinaus erstreckten, bis auf die andere Seite seines Grabes. Des Jarls Todesjahr 1266 pflegt man so ziemlich im Gedächtnis zu haben, aber das Datum der Juttageschichte hat man nicht auswendig gelernt; darum nahm ich mir die Freiheit, dieses Motiv zurückzurücken und es mit Waldemars Bussfahrt nach Rom sowie mit Magnus' Regentschaft zu verbinden.

Aber ich brauchte sieben Jahre, um die Bedenken zu überwinden, und während dieser Zeit schrieb ich eine Novelle als Skizze (in den Schwedischen Miniaturen). Aber ich hatte schon vorher das Drama FOLKUNGERSAGE ausgeführt, das ja der letzte

Akt des Brüderkrieges war. Magnus der Folkunger wurde der christliche Mann, der durch die Vorurteilslosigkeit der Heiden untergeht. Neulich ist er auferstanden in Sten Sture dem Jüngern, dem „letzten Ritter“.

Ich wusste also, welche Freiheiten ich mir nahm; wusste, was ich für das Drama gewann; und wenn auch das Juttamotiv streng genommen nicht zur Geschichte gehört, sondern zu den Memoiren oder Familientraditionen, so ist doch der „Königlichen schwedischen Geschichte“ (wie Geijer seine Reichsgeschichte nannte) kein Schade geschehen.

Des Jarls unbedachte Ehe mit Mechtild, der Witwe des Mörders Abel, pflegt uns in den offiziellen Geschichtswerken (dem grossen Odhner) vorenthalten zu werden, und zwar mit Recht; aber in einem Drama ist es ein Hauptmotiv. Nachdem ich mir jedoch erlaubt hatte, in der Novelle die Kinder der ersten Ehe mit der neuen Stiefmutter zu konfrontieren, sah ich wohl ein, dass dieser Auftritt sich nicht fürs Theater eignete, und schonte sowohl den Jarl wie die Kinder. Mechtild soll, wie man wenigstens in Dänemark behauptet, von der Ermordung des Vaters der Königin Sophie gewusst haben; ob sie das Klostergelübde abgelegt hat, weiss man nicht, darum sprach ich den Jarl frei von dem neuen Verbrechen: sich mit einer Nonne verheiratet zu haben. Abel schwor sich auf Danahof frei von der Anklage, seinen Bruder ermordet zu haben, aber man glaubte ihm nicht. Ingemann, der ein gelehrter Herr war (Lektor der Akademie von Sorö), hält es für sicher, dass Abel ein Mörder war, und als solcher lebt er auch in der Erinnerung des dänischen Volkes.

Wie ich gewöhnlich in meinen historischen Dramen tue, habe ich die schwedische Geschichte

in den Rahmen der Weltgeschichte eingestellt; darum ist des Narren Aufzählen der fremden Gäste und Gesandten nicht gleichgültig und darf nicht gestrichen werden. Der Narr ist der sich verschenkende Leibeigene, der die humane Gesetzgebung des Jarls verherrlicht; aber er ist auch der Raisonneur wie bei Shakespeare, wo er ausspricht, was alle andern denken; er ist zugleich das Volk (vox populi) oder der griechische Chor, der über die Handlung des Dramas reflektiert, warnt, mahnt. Die grosse Macht des Papstes wird dadurch motiviert, dass es keinen Kaiser gab, da das Interregnum gerade damals nach dem Fall des letzten Hohenstaufen begonnen hatte. Der Sarazene bedeutet den Kreuzzug (Ludwig der Heilige machte damals seinen letzten); das Zölibatmotiv war aktuell, da die Kirchenversammlung von Skenninge (1248) während der ersten Jahre des Jarls stattfand.

Und ich schliesse das Drama mit einer Perspektive oder mit dem Anfang zu etwas Neuem: den Brüderkämpfen, die ein Jahrhundert dauerten; darum musste ich Magnus' Regentschaft zurückdatieren, obwohl diese erst eintrat, als Waldemar nach Rom ging.

Auch im historischen Drama soll das rein Menschliche das Hauptinteresse besitzen, die Geschichte nur Hintergrund sein; die Kämpfe der Seelen erregen mehr Teilnahme als fechtende Soldaten und Erstürmung von Mauern; Liebe und Hass, zerrissene Familienbande mehr als Verträge und Thronreden.

Wer das nicht glaubt, kann ja versuchen, ein historisches Drama nach den Scriptores und dem schwedischen Diplomatarium zu schreiben; dann werden wir sehen, ob es ihm gelungen ist, uns zu interessieren.

Die Geschichte hat immer und mit Recht als Gemeindewald gegolten, in dem der Dichter hauen darf sowohl zum Hausbedarf wie zum Veräussern. Die schwedischen Historiker Fryxell, Afzelius und Starbäck sind mit grösstem Vorteil zu diesem Zweck benutzt worden, weil sie mehr kleine menschliche Züge gebracht haben als die trockenen Chroniken und Reichshistorien. Fryxell erzählt auf eine lebendige Art in einem fliessenden Stil, aber ziemlich farblos. Starbäck (und Bäckström) haben ein unerhörtes Material zusammengetragen, das aber so schlecht bearbeitet und so wenig geordnet ist, dass man Bergbohrer und Hacke benutzen muss, um seine Steine zu brechen.

Also: Starbäcks (und Bäckströms) „Erzählungen aus der Schwedischen Geschichte", die keine Erzählungen sind, sondern eine recht trockene Schwedische Geschichte bilden, gehören zur Gemeindeflur, und daher habe ich das meiste Rohmaterial zu meinen historischen Dramen genommen. Nun aber existiert eine aufgeklärte Kritik, die Starbäcks Geschichte niemals gesehen hat, sondern g l a u b t, es handle sich um seine Novellen und Romane.

In diesen Tagen besuchte mich jemand, der sich über den Narren in meinem JARL so äusserte: „Sie hätten ihn auf einem Stein stillsitzen und nur die Zunge bewegen lassen sollen, wie Wamba in IVANHOE."

Ich fragte mich, was der Mann meinte. Wollte er, ich hätte Wamba kopieren sollen, so gab er ja zu, dass ich ihn nicht kopiert hatte. Aber er wollte insinuieren, dass ich ihn kopiert hätte.

Als ich den JARL schrieb, verfuhr ich wie gewöhnlich. Ich las Starbäcks Geschichte, denn einen Roman über Jarl Birger hat er nicht geschrieben, soviel ich weiss. Die Hauptgestalten machte ich

lebendig, indem ich Blut und Nerven aus meinem eigenen Leben nahm; so wurden sie mein und bleiben mein Eigentum. Um aber „in Stimmung zu kommen“ und mich in eine entlegene Zeit zurückzuversetzen, tat ich, wie ich bei meinen historischen Dramen zu tun pflege: ich las Walter Scott. Da war kein Jarl Birger, aber da waren Ingredienzien, Dekorationen und Requisiten zum Mittelalter, Turnier und Waffenschau, denn Walter Scott war ein grosser Antiquar, und besonders Ivanhoe ist mit Antiquitäten beladen. Aber da ist auch der Narr Wamba, von dem ich nicht mehr erinnere, als dass er das Halsband verliert. Das las ich letzten Herbst (1908), hatte aber schon vor zehn Jahren in mein Drama FOLKUNGERSAGE den sich verschenkenden Leibeigenen aufnehmen wollen; und ich deute auch darin an, dass Brigittes Bruder sich als Bürgen für ein grösseres Darlehen verpfändet oder verschenkt hat; aber ich fand in jenem Drama keinen Platz für diese Figur, sondern liess Magnus summarisch eine Menge Leibeigene freigeben. Als nun der JARL Form annehmen sollte, war ich des feierlich Rhetorischen auf der Bühne überdrüssig geworden, und zu meiner Konzeption gehörte, dass der Narr im konventionellen Hofleben aussprechen sollte, was die andern nicht zu sagen wagten. Aber mein Narr bekam im Gegensatz zu andern Narren (The Clown heisst er bei Shakespeare) eine Geschichte, eine Charakterentwicklung; und hier wurde er Vertreter des sich verschenkenden Leibeigenen, und im lebenden Bild eine Darstellung von Jarl Birgers Gesetzgebung, welche die Schuldhaft aufhob. Die Skizze zu meinem Narren habe ich vor dreissig Jahren im GEHEIMNIS DER GILDE entworfen: dort hat der Narr auch eine Geschichte hinter sich und ist nicht nur

der Clown. Als ich nun Wambas Halsband sah, fand ich den Zug pittoresk und entlehnte dieses Detail mit dem Recht des Dichters; denn hier konnte ich in einer Szene zeigen, was sonst deklamiert werden musste. Der Narr im JARL ist mein Eigentum, 1880 im GEHEIMNIS DER GILDE skizziert, und wer mir mein Eigentum rauben will, den nenne ich bei Namen, und dieser Name ist: Dieb!

Der Jarl selbst ist auch mein. Er ist kein Lehrer der Deklamation, sondern Politiker und Ränkeschmied, wie er im Leben war.

Die Zölibatpest habe ich in meinen „Schwedischen Schicksalen" um 1880 gründlich behandelt, und wenn ich von mir selber leihe, so nehme ich von keinem andern.

Eine Figur habe ich nicht von Walter Scott genommen, noch von irgendeinem andern Dichter: ich habe ein reichliches Material an lebenden Modellen um mich gehabt.

Ich habe ein Halsband entlehnt, das ist alles, und das kann ich, verlangt man es, zurückgeben, ohne dass mein Drama an der Bagatelle etwas verliert!

Der letzte Ritter
Der Reichsverweser

Die beiden Dramen haben dieselbe Szenerie, aber in umgekehrter Reihenfolge. Diese der Musik entlehnte kontrapunktistische Form, die ich schon in NACH DAMASKUS, Teil I, erprobt habe, hat die Wirkung, dass beim Zuhörer Erinnerungen an die verschiedenen früheren Schauplätze geweckt werden. Dadurch wirkt das zweite Drama, als passiere es spät im Leben und habe viel Erlebnisse hinter sich. Akkumulierte Wahrnehmungen tauchen auf, das Echo von besseren Zeiten klingt wieder, der harte Ernst des Mannesalters ist gekommen, die Geschlagenen werden gezählt, der nicht erfüllten Hoffnungen wird gedacht, und das Drama DER LETZTE RITTER wird zur Jugendsage für die schwere Kämpfertat des REICHSVERWESERS.

Vierte Abteilung

Shakespeare

Einleitung

Es ist nicht sehr einladend, über Shakespeare zu schreiben, da jedes Datum und jede Tatsache, die sein Leben und Handeln betreffen, bezweifelt wird. Darum begann auch der dänische Kritiker sein grosses Buch über Shakespeare mit dem Bekenntnis, über Shakespeare wisse man beinahe nichts. Man weiss nicht, wann er geboren ist, wie er seinen Namen buchstabierte; und am Ende des vorigen Jahrhunderts zweifelte man sogar an seiner Existenz; Lord Bacon sollte seine Stücke geschrieben haben. Schliesslich hat in unseren Tagen Bleibtreu den Nachweis zu führen gesucht, nicht Bacon habe sie geschrieben, sondern Lord Rutland. All das muss ich für seltsam erklären, denn Shakespeare war zu Lebzeiten niemals verkannt, noch weniger unbekannt; und Zeitgenossen, wie Ben Jonson, nennen ihn mit Bewunderung und Kritik. Man kannte den Namen des Klubs (Meerjungfer), in dem er blühte; und seine Freunde (späteren Feinde) Burbadge und Green waren Berühmtheiten. In David Brewsters Edinburg Encyclopedia habe ich eben eine lange garantierte Biographie mit Stammtafeln und Daten in Überfluss gelesen, und ich zweifle nicht mehr, dass der Dichter gelebt hat; und wenn gewisse Anekdoten, die seine Jugendstreiche als Wilddieb und ähnliche behandeln, nicht wahr sind, so ist mir das ebenso gleichgültig, als wenn sie wahr wären.

An anderem Ort („Sohn einer Magd“) habe ich bekannt, dass HAMLET für mich um 1866 eine Offenbarung war und ein Meilenstein in meinem dunkeln Leben wurde, meist aus persönlichen Gründen; aber ich habe später auch bekannt, dass Shakespeare nicht mein Liebling geworden ist. Er

hat etwas, das meiner Natur fremd ist; ich kann nicht erklären, was es ist, aber es machte, dass ich ihn von mir fernhielt, obwohl ich dann auf der Universität einige Dramen in englischer Sprache einpauken und sie durch Versuche in vergleichender Sprachwissenschaft (nach Diezens Methode) verderben musste. Das war in den siebziger Jahren. Um 1880 sah ich MACBETH im Theater, war aber nicht entzückt; man hatte den Text verstümmelt und störte das Zuhören durch Zauberspiegel und Springbretter; auch die rechte Andacht fehlte den alten Schauspielern, die mit den grossen Gebärden arbeiteten. Seitdem habe ich nur OTHELLO und SOMMERNACHTSTRAUM gesehen. Aber am Ende des Jahrhunderts lebte ich in der Universitätsstadt Lund und wiederholte dort eine Reihe Studien, unter die ich auch Shakespeare aufnahm. Ungetrübt war der Genuss nicht, aber ich war entschlossen, zu studieren, wie er ein Drama aufbaut. Jetzt bemerke ich, dass Shakespeare sowohl formlos ist wie zugleich ein strenger pedantischer Formalist. Alle Stücke sind in der gleichen Manier geschnitten: fünf Akte, jeder mit vier oder fünf Bildern; aber wie es gemacht ist, das kann man nicht sehen. Hier beginnt es, dann geht es vorwärts, wie ein Strich, bis zum Schluss. Die Technik ist nicht zu sehen, kein Effekt ist berechnet, die grossen Schlachten werden nach wohlgeordnetem Aufmarsch geschlagen, und dann kommt der Friedensschluss mit Trommeln und Trompeten. Man hat gesagt, es wirkt wie die Natur selber, und ich unterschreibe das.

Was wir eine „Szene“ nennen, nach französischen Begriffen (Sardou), ist die Frucht einer wohl ausgedachten Strategie und einer raffinierten Taktik. Wir neueren Dramatiker müssen arbeiten mit Vor-

bereitungen, Andeutungen, Verhökern des Geheimnisses, Rückschlag, Peripetie, Minen und Gegenminen, Parallelismen (das ist meine Stärke!). Shakespeare kommt holterdiepolter, spricht von allem, was er weiss, im ersten Akt. Hier ist zum Beispiel Hamlet, von dem wir nichts wissen. In der ersten Szene des ersten Aktes kommt ein Geist und erzählt alles, auch das, was Hamlet nicht weiss. Hier ist Richard III. Im ersten Akt kommt die Leiche des ermordeten Heinrich VI.; die Witwe geht nebenher. Halt! Richard (Gloster) freit, und nach acht Druckseiten hat der Mörder beinahe ein Ja erhalten. Das ist so meisterhaft gemacht, dass es wahrscheinlich wird, und es ist nichts daran auszusetzen; ich habe diese Szene besonders studiert, für einen ähnlichen Zweck. Aber ein heutiger Franzose hätte alle fünf Akte angewandt, um die Witwe des Ermordeten dahin zu bringen, dem Mörder dieses Ja zu sagen: diese Arbeit allein hätte ihn interessiert. Aber für Shakespeare ist es eine Einzelheit, und er geht weiter, ohne darunter zu leiden. Es sind zwei verschiedene Arten nur, alle beide gleich gut!

In den Komödien wieder werden Pläne entworfen und Ränke geschmiedet; da erzählt man im Anfang, dass man einen Streich spielen will, eine Komödie in der Komödie, und man gibt den ganzen Entwurf im voraus.

Was wir die Architektur oder den Aufbau eines Stückes nennen, darum kümmert sich Shakespeare nicht, sondern er erzählt eine Geschichte in Oratio recta, und damit gut!

Diese Kunstlosigkeit in der Kunst war es, über die sich Voltaire ärgerte; aber in Zeiten der Verkünstlung des Dramas ist es gut, sich in der Natur aufzufrischen, und Shakespeare ist die Natur selber. Nackt wie ein Kind, zeigt er unverhüllt, was ver-

schleiert Anstoss erregen würde. Und wie nachlässig er auch komponiert, es wird doch immer von einer inneren Form der Konzeption und einer niemals versagenden Spannkraft getragen. Shakespeare geht nie unberufen ans Werk, schreibt nicht um zu schreiben; er gehört nicht zu den Dichtern, die immer ochsen müssen, da sie die Kunst über Nichts zu schreiben verstehen; oder die schreiben, um sich einem angenehm zu machen, oder geradezu, um zu zeigen, dass Schreiben keine Kunst ist. Er ist immer von einem Pathos erfüllt; er hasst oder er liebt, stürmt gegen das Schicksal, ergibt sich, stürmt von neuem; aber wie er sich auch beträgt, immer ist sein Hauptinteresse: Menschen zu schildern; und zwar tut er das von oben: alle sind für ihn „gleich"; ohne dass er darum ein Freund des Pöbels ist; das kann er ja nicht sein; wie er in CORIOLAN und CÄSAR die vermessenen (nicht die berechtigten) Ansprüche der Menge verhöhnt, so verhöhnt er in den meisten seiner historischen Dramen die Gottähnlichkeit von Königen und Königinnen.

Aber wenn er auch überall zu finden ist, er inkarniert sich in der zur Zeit sprechenden Person und stellt sich auf deren Standpunkt, auch wenn der sich gegen ihn selbst richtet. In LEAR verteidigt er den Ehebruch im Monolog des Bastards Edmund: „Natur, du meine Göttin" (I, 2); später aber erweist sich Edmund als ein Ungeheuer, da er unter anderem Cordelia hängen lässt; er fällt von der Hand seines Bruders, und dieser ältere Bruder Edgar wird als eine bessere Natur hingestellt. Dem Vater Gloster, der im ersten Akt mit seinem geliebten Bastard (Edmund) geprahlt hat, gehen die Augen auf über den Betrug, als man ihm die Augen aus dem Kopf gerissen hat: „O mein Wahn-

sinn, dann tat ich Edgar unrecht." Der Bastard hat ihn verraten!

Da lässt Shakespeare die Nemesis herrschen, ohne sentimental zu werden. Wenn man aber Edmunds Monolog als eine Verteidigung des Ehebruchs zitiert, indem man das, was folgt, auslässt, so ist das Urkundenfälschung.

Hamlet

Ich habe wohl zwanzig Kommentare von HAMLET gelesen, habe aber schliesslich gefunden, dass eine sorgfältige Prüfung des Textes der einzige Weg ist, auf dem man sich ein Urteil über Shakespeares interessantestes und grösstes Werk bilden kann.

Die Komposition ist novellenartig mit ihren Nebenhandlungen und Ausflügen, das hat schon Goethe im „Wilhelm Meister" bemerkt; und ich habe hin und her überlegt, ob man die Nebenhandlungen streichen soll oder nicht. Der Schauspieler, der die Titelrolle gibt, will natürlich alle Bäume, die seine Rolle beschatten, wegschneiden; aber diesen Gesichtspunkt können wir nicht anlegen, und Shakespeare hatte seine Kämpfe mit den Schauspielern zu bestehen, welche „die Kunst der geliehenen Federn" übten.

Um in dieser schweren Frage zur Klarheit zu kommen, will ich den Inhalt (die Fabel) nach dem Original erzählen. Muss aber zwei Bemerkungen von Wichtigkeit vorausschicken.

In den ersten gedruckten Auflagen in Folio und Quart weichen die Texte voneinander ab, und Einschaltungen scheinen stattgefunden zu haben: Zusätze vom Dichter, um dem Schauspieler eine Glanznummer zu machen, willkürliches Anstücken von Direktoren und Schauspielern, ja sogar von Abschreibern. Man darf daher nicht allzu pietätvoll gegen den Text sein, denn man kann furchtbar vorbeihauen, indem man aus Ehrfurcht vor dem Dichter eine Fälschung beibehält und seinen Originaltext streicht. Wilhelm Meister war nicht bedenklich, als er diese Striche machen wollte: Die Unruhen in Norwegen, den Krieg mit dem jungen

Fortinbras, die Gesandtschaft an den alten Oheim, „den geschlichteten Zwist“ (?), den Zug des jungen Fortinbras nach Polen und seine Rückkehr am Ende; ferner die Heimkehr des Horatio von Wittenberg, die Lust Hamlets, dahin zu gehen; die Reise des Laertes nach Frankreich, seine Rückkunft; die Verschickung Hamlets nach England, seine Gefangenschaft bei den Seeräubern, Güldensterns und Rosenkranzens Tod auf den Uriasbrief. „Alles dieses sind Umstände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieses Stückes, in dem besonders der Held keinen Plan hat, auf das äusserste schaden und höchst fehlerhaft sind.“

Diese Striche sind wahrscheinlich alle vorgenommen in der Aufführung, die ich um 1867 in Stockholm sah, und ich vermisste nichts, sondern genoss das Stück, das ich in seiner Ganzheit kennen lernte.

Aber um dieselbe Zeit begann Dietrichson in seiner „Welt des Schönen“ nach Fortinbras zu rufen, und dieser Ruf wird seitdem wiederholt, ohne aber, wie ich glaube, erhört zu werden, mit Ausnahme der Shakespeare-Bühne in München, auf der man Hamlet ungestrichen gegeben hat, jedes einzige Wort! Dieser Münchener Versuch wurde von Kennern für gelungen gehalten, ich glaube aber nicht, dass er zur Nachfolge gelockt hat; doch kann das daher kommen, dass das Publikum, trotz seiner Neugierde, Neuigkeiten nicht liebt.

Jetzt erzähle ich die Handlung von HAMLET, um dann zu sehen, welche Ansicht ich über die Unversehrtheit oder die Verstümmelung des Stückes bekomme.

Erster Akt

Szene I. Die Wache auf der Terrasse von Helsingör wird abgelöst. Horatio fragt, ob sich das Gespenst wieder gezeigt hat; wie von ihm gesprochen wird, kommt der Geist und verschwindet wieder. Man erfährt, dass Dänemark gegen Norwegen rüstet, weil sich Fortinbras der Jüngere erhoben hat; darum auch dieser eifrige Wachdienst. Hamlets verstorbener Vater, Hamlet I., hat früher Fortinbras den Älteren geschlagen. Ob das etwas Nemesis-Artiges, Familienrache, der Väter Missetat und der Kinder Sühne bedeuten soll, das will ich noch nicht behaupten. Der Geist kommt zum zweiten Mal und verschwindet wieder. Horatio will zum jungen Hamlet gehen und ihm von dem Gesicht berichten.

Szene II. Saal im Schloss. Der König spricht; unter anderem über die Rüstung des jungen Fortinbras; Cornelius und Voltimand werden als Gesandte nach Norwegen geschickt. Laertes bittet, nach Frankreich zurückkehren zu dürfen. Der König fragt Hamlet, ob er einen Wunsch habe. Hamlet, der diesen Stiefvater vor einem Monat erhalten hat, wünscht nichts, es sei denn, nach Wittenberg zurückkehren zu dürfen. Davon rät der König ab. Die Königin stimmt dem König bei, und Hamlet erklärt, der Mutter gehorchen zu wollen. Der König ist erfreut. Hamlets erster Monolog:

> Wie ekel, schal und flach und unerspriesslich
> Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
> .... Schwachheit, dein Nam' ist Weib! ...

Horatio kommt und erzählt von der Erscheinung. Hamlet beschliesst, auf die Terrasse zu kommen, um dem Schatten seines Vaters zu begegnen.

Szene III. Bei Polonius. Laertes warnt seine Schwester Ophelia vor Hamlet. Polonius tritt auf

und verabschiedet seinen Sohn Laertes, der nach Paris reisen soll. Darauf warnt Polonius Ophelia vor Hamlets Neigung.

Szene IV. Hamlets Begegnung mit dem Geist, der Hamlet nur winkt, mit ihm hinwegzugehen.

Szene V. Nun sind sie auf einen abgelegenen Teil der Terrasse gekommen, und der Geist erzählt, was Hamlet nicht weiss: dass sein Vater ermordet ist, und zwar vom Oheim, der vorher die Mutter verführt hat. Der Geist fordert Hamlet auf, ihn zu rächen. Horatio, Marcellus und Bernardo legen Hamlet einen Eid ab, erstens nicht zu erzählen, was sie gesehen, zweitens Hamlet in seinem Plan, sich wahnsinnig zu stellen, nicht zu verraten.

Das ist ein gründlicher erster Akt: alle Hauptpersonen sind vorgestellt, alle Fäden geknüpft, alles hat man erfahren, was man zu wissen braucht. Aber da ist noch mehr: Hamlets Charakter hat eine Veränderung durchgemacht; er war ein melancholischer Weltverächter und ist jetzt maniakalisch geworden und hat ein Pathos bekommen, für das er leben kann: die Rache. Ein Beschluss ist gefasst, und der Akt endet mit einem Versprechen, das dem Zuhörer Lust macht, die Fortsetzung zu hören. Dieser erste Akt ist also vollkommen als Exposition und Komposition, wenn man auch die Vorbereitung zur Begegnung Hamlets mit dem Geist etwas umständlich findet.

Zweiter Akt

Szene I. Polonius fordert Rinaldo auf, in Paris ein Auge auf Laertes zu haben. Warum diese Szene da ist, begreife ich nicht, sie sollte denn Polonius als etwas arglistig charakterisieren. Ophelia erzählt ihrem Vater, dass Hamlet verrückt ge-

worden ist. Polonius glaubt, aus Liebe zu Ophelia. Geht, um es dem König zu erzählen.

Szene II. Der König ersucht Rosenkranz und Güldenstern, Hamlet in seiner Schwermut zu zerstreuen. Polonius erzählt, dass die Gesandten aus Norwegen zurückgekehrt sind und dass er die Ursache von Hamlets Wahnsinn erfahren habe. Voltimand und Cornelius kommen und erzählen, der junge Fortinbras sei von seinem Oheim gefangen genommen worden, aber wieder freigelassen und wolle jetzt einen Kriegszug nach Polen unternehmen. Darauf erzählt Polonius von Hamlets Wahnsinn und zeigt einen Brief, den Hamlet an Ophelia geschrieben hat. Hamlet ist von Ophelia abgewiesen worden und

> Fiel in 'ne Traurigkeit; dann in ein Fasten;
> Drauf in ein Wachen; dann in eine Schwäche.

Das ist ein sehr wichtiger Punkt: wenn Hamlet auch beschlossen hat, den Wahnsinnigen zu *spielen*, so kann doch dieses neue Motiv, Ophelias Abweisung, ihn verrückt gemacht haben. Daher können beide Ansichten richtig sein: dass Hamlet den Wahnsinnigen spielt und wahnsinnig ist: darüber haben die Erklärer gestritten. Hamlets Liebesbrief an Ophelia beginnt mit gezierter Albernheit: „An die Himmlische und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia"; aber in den Versen ist Vernunft:

> Zweifle an der Sonne Klarheit,
> Zweifle an der Sonne Licht,
> Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
> Nur an meiner Liebe nicht.

Jetzt beschliessen der König und Polonius, hinter einer Tapete Hamlet zu belauschen, um festzustellen, ob er Ophelia wirklich liebt. Da nun Hamlet eintritt, bleibt Polonius allein stehen und

der Wortwechsel beginnt. Hier soll Hamlet den Wahnsinnigen spielen, aber Shakespeare weicht von seiner Intention ab und lässt Hamlet sprechen, wie der Narr zu sprechen pflegt: ironisch, satirisch, geistreich, aber nicht wahnsinnig, und Polonius glaubt auch nicht an Geistesstörung. Hamlet spricht, wie Yorick getan hätte, dieser Hofnarr, der seine Gesellschaft in der Jugend war und dessen Schädel er dann auf dem Kirchhof wiederfindet. Edgars gespielter Wahnsinn im LEAR, der ist echt, denn Edgar schwatzt reinen Unsinn:

Der böse Feind verfolgt den armen Thoms mit der Stimme der Nachtigall. Hoptanz schreit in Thoms' Bauch nach zwei Heringen. Krächze nicht, schwarzer Engel! Ich habe kein Futter für dich.

Rosenkranz und Güldenstern treten ein; und jetzt beginnt ein neuer Wortwechsel, aber kein Wahnsinn; Polonius und die Schauspieler kommen und Hamlet sagt das Klügste, was über Bühnenkunst gesagt worden. Darauf hält Hamlet einen Monolog: „O welch ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich!" Die Zweifelsucht hat diesen in Wittenberg ausgebildeten Kasuisten ergriffen; er will den letzten Grund aller Dinge suchen und beginnt sich jetzt zu fragen, ob der Geist vielleicht nur ein Teufel war, der ihn zur Sünde verlocken wollte:

Bei meiner Schwachheit und Melancholie
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern.)

Dieser Monolog gleicht auch dem Richards II. im fünften Akt:

Ich habe nachgedacht, wie ich der Welt
Den Kerker, wo ich lebe, mag vergleichen.

Dieser zweite Akt endet mit Hamlets Entschluss, durch das Schauspiel dem Gewissen des Königs eine Falle zu stellen. Damit ist man ein gutes Stück vorwärts gekommen, um den Höhepunkt im dritten Akt zu erreichen.

Dritter Akt

Szene I. Der König fragt Rosenkranz und Güldenstern nach Hamlets Zustand; empfiehlt Zerstreuung und bleibt beim Schauspiel. Die Königin spricht den Wunsch aus, Ophelias „Schönheit sei der beglückte Grund von Hamlets Wildheit". Der König und Polonius, „die beide gesetzliche Spione sind", beschliessen eine neue Spionage. Aber das Gewissen des Königs ist erwacht: „O schwere Last!" Hamlet kommt; der Monolog „Sein oder Nichtsein", der eine grenzenlose Weltverachtung ausdrückt und auf Selbstmord hinausläuft, aber von Ophelia unterbrochen wird. Das Duett folgt, auf das Ophelia ihre Überzeugung ausspricht, Hamlet sei wahnsinnig. Der König und Polonius treten aus ihrem Versteck; der König glaubt nicht an den Wahnsinn, empfiehlt eine Reise nach England, auf der er den Tribut einfordern soll. Polonius schlägt Einsperrung vor.

Szene II. Hamlet spricht über die Schauspieler und ihre Kunst; gegen Geschrei und grosse Gebärden; warnt aber auch vor Zahmheit und bittet sie, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Horatio kommt; Hamlet gibt seine Charakteristik, zu der „ein munterer Geist" gehört; den zeigt aber Horatio niemals auf der Bühne, spielt vielmehr wie ein Schatten, um nicht zu sagen, wie ein Gesinnungsgenosse der Rosenkranz und Güldenstern, deren „Ja, mein Prinz" zum Überdruss von Horatio wiederholt wird. Shakespeare ist bei der Gestaltung des Horatio nachlässig gewesen, hat ihn selber als einen Jaherrn geschildert, und nicht so, wie Hamlet ihn zeichnet. Horatio wird ermahnt, den König im Auge zu behalten, um während des Schauspiels dessen Mienenspiel zu studieren.

König und Königin, Ophelia und der Hof versammeln sich, während Hamlet ironisch ist und den Narren spielt.

Jetzt kommt das Schauspiel, das ein kleines sorgfältiges Meisterwerk ist, aber bei der Aufführung oft verpfuscht wird. Es sind gereimte Verse, und es ist voll von kleinen feinen Beobachtungen, Gedankenkörnern, Entdeckungen.

Das Stück hat die beabsichtigte Wirkung, der König erhebt sich und geht. Die Mine ist, wie sie soll, im dritten Akt gesprungen, und nun ist der Stein im Rollen. Güldenstern und Rosenkranz laden Hamlet ein, die Königin auf ihrem Zimmer zu besuchen; der König sei krank („Vom Trinken?" fragt Hamlet). Polonius kommt auch mit dem gleichen Anliegen, und Hamlet verspricht, zu seiner Mutter zu gehen. Jetzt aber hat er Blut geleckt: „Nun tränk' ich wohl heiss' Blut"; aber, tröstet er die Zuschauer gleich darauf: „Nur reden will ich Dolche, keine brauchen."

Szene III. Der König fertigt Rosenkranz und Güldenstern für England ab (mit dem geheimen Uriasbrief); Polonius geht, um sich im Zimmer der Königin hinter einer Tapete zu verbergen. Der König beichtet sich selber im Monolog: „oh, meine Tat ist faul", in dem er sich recht menschlich zeigt: „Beugt euch, ihr starren Knie!", und sowohl Teilnahme wie Mitleid erweckt. Jetzt kommt Hamlet, um den König zu ermorden, fällt aber wieder in seine kasuistische Universitätsmethode, über die Handlung zu philosophieren, die darum aufgeschoben wird.

Szene IV. Das Zimmer der Königin, in dem die Abrechnung mit der Mutter vor sich geht. Hamlet ist roh und grausam, indem er die Schande seiner Mutter entblösst, und er vergisst die Warnung, die der Geist im ersten Akt ausgesprochen

hat: „die Mutter zu schonen"; darum kommt auch der Schatten des Vaters über die Bühne gezogen, sowohl um den unangenehmen Auftritt nach Polonius' Tod zu unterbrechen, wie um den Sohn zur Rache anzustacheln.

Warum die Mutter den Geist nicht sehen kann, das ist eine Frage, die ich nicht zu beantworten weiss. Im ersten Akt können rohe Knechte das Gespenst sehen, dessen Anblick sonst nur verfeinerten Naturen vorbehalten ist. Der Mutter Unfähigkeit, Gesichte zu sehen, ist doch wohl kein Mangel, der von einer fleischlichen Natur herrührt. Vielleicht hat Shakespeare gemeint, der tote Gatte wolle sie mit dem Entsetzen verschonen und allein Hamlet sich in Erinnerung bringen. Oder hat er diesen Kunstgriff benutzt, um das folgende Gespräch zu begründen, in dem die Mutter sagt, Hamlets Gesicht sei ein Beweis für seine Verrücktheit, während Hamlet ihr das Gegenteil beweist und ihr offenbart, dass er sich verstellt? Hamlet wird etwas weicher und bittet beinahe um Verzeihung: „Zur Grausamkeit zwingt blosse Liebe mich."

Hamlet geht, indem er die Leiche des Polonius hinausschleift. Dieser rohe Zug ist kein Zusatz, denn er wird im nächsten Akt zwei Male im Text erwähnt; Hamlet soll die Leiche unter einer Treppe in der Galerie verborgen haben. Dieser widrige Streich ist Hamlet so unähnlich, dass man vermutet hat, er soll einen Ausbruch wirklichen Wahnsinns vorstellen. Aber auch der Mangel an Logik in seiner Handlungsweise (er zögert, den schuldigen König zu ermorden, sticht aber ohne Bedenken oder Gewissen den unschuldigen Greis nieder und entehrt die Leiche) ist ja ein Symptom der geistigen Störung. Polonius ist ausserdem der Vater seiner geliebten Ophelia, und die mächtige

Liebe pflegt ja auf die Angehörigen der geliebten Person auszustrahlen. Darum scheint dieser wilde Ausbruch von Hass gegen einen unschuldigen gutmütigen Mann Wahnsinn zu sein. Nimmt man wieder an, Hamlet habe geglaubt, es sei der König, so hätte sich nach der Entdeckung seines Irrtums der Zorn legen und ein Gefühl gelinder Reue einfinden müssen. Die Szene ist schwer zu erklären, und das Hinausschleifen der Leiche streicht man ohne Kommentar.

Vierter Akt

Der dritte Akt war gut gemacht, wie wir sagen würden; im vierten wird die Sache verwickelt, alte Motive werden kontrapunktistisch umgekehrt, ein Umschwung tritt ein, das Thema wird in neuen Tonarten variiert, neue Motive werden hineingebracht.

Szene I. König und Königin sprechen über Hamlet, und die Königin erzählt von der Ermordung des Polonius, „des guten alten Mannes". Der König wird nicht zornig, nur traurig über „den tollen jungen Mann":

Doch unsre Liebe war so gross, dass wir
Nicht einsehn wollten, was das Beste war.

Dass Shakespeare meint, der König heuchle diese Gefühle, glaube ich nicht, denn das Gewissen ist erwacht, und der König beklagt in dem Beichtmonolog, dass er nicht zu wirklicher Reue kommen kann. Der König beschliesst, „von unsern Freunden die klügsten" zu rufen, um Hamlets Schicksal zu entscheiden und die Sache zu ordnen.

Szene II. Rosenkranz und Güldenstern treffen Hamlet, werden mit einigen Schimpfworten traktiert, fragen, wo die Leiche ist, und bitten Hamlet, zum König zu kommen.

Szene III. Der König spricht zu seinem Gefolge. Er hat Polonius' Leiche suchen lassen; er findet es gefährlich, dass Hamlet frei umhergeht. Jetzt aber erfährt man:

> Er ist beliebt bei der verworrenen Menge,
> Die mit dem Aug', nicht mit dem Urteil wählt,
> Und wo das ist, wägt man des Schuld'gen Plage,
> Doch nie die Schuld.

Hamlet tritt ein und antwortet boshaft auf die Fragen des Königs, hat aber nichts gegen die englische Reise. Er geht. Jetzt verrät der König seine Absicht, Hamlet in England töten zu lassen, jedoch nicht Rosenkranz und Güldenstern gegenüber, sondern sich selbst (und dem Publikum) durch einen Monolog.

Szene IV. Der junge Fortinbras kommt schliesslich selbst in einer scheinbar bedeutungslosen Szene. Aber dieser Fortinbras, das junge frische Norwegen, soll ja das Stück abschliessen, wenn das angefaulte Dänemark ins Grab gegangen ist. Ich nehme an, dass Shakespeare ihn hier hat vorstellen wollen, und in den ersten drei Akten ist immer von Fortinbras gesprochen worden. Fortinbras sagt seinem Hauptmann nur, der dänische König habe ihm freien Durchzug nach Polen bewilligt, und dann geht er. Aber diese kleine Szene scheint auch den Zweck zu haben, auf Hamlet einzuwirken oder ihm den Anlass zu geben, sein Schicksal mit dem des Fortinbras zu vergleichen. Hamlet fragt den Hauptmann, was der Zug gegen Polen für eine Bedeutung habe. Der Hauptmann antwortet: es handle sich nur um ein Fleckchen, das nicht fünf Dukaten wert sei. Hamlet findet, jetzt durchaus klar, dass es verrückt sei, zweitausend Mann für einen Strohhalm zu opfern. Und in dem Monolog

> Wie jeder Anlass mich verklagt und spornt
> Die träge Rache an!

grübelt er zuerst über sein eigenes Grübeln:

ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit?

dann bewundert er Fortinbras, der sein Leben der Ehre wegen für eine Nußschale wagt, und tadelt sich selber, dass er zögert, für einen ermordeten Vater und eine entehrte Mutter Gerechtigkeit zu üben.

O von Stund an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!

Szene V. Die Königin kommt mit Horatio, der endlich zu sprechen anfängt, wenn es auch wenig ist. Er berichtet, dass Ophelia wahnsinnig geworden. Wenn man jetzt aufmerkt, so ist Ophelia wirklich wahnsinnig, aber Hamlet hat den Wahnsinnigen nur gespielt. Ist hier ein psychologisches Geheimnis verborgen? Hat Hamlet sie wahnsinnig gemacht? Hat er sie angesteckt? Oder ist es genug, dass sie ihren Vater und ihren Geliebten verloren hat?

Der König spricht darauf allein mit der Königin und erzählt ein neues Motiv: Das Volk ist in Aufruhr, weil Polonius heimlich begraben wurde, und der König kommt in Verdacht, ihn ermordet zu haben. Laertes ist heimlich aus Frankreich zurückgekehrt, und man hat ihm eingeredet, der König habe seinen Vater ermordet. Das ist ein Nemesiszug, dass der König schuldlos in Verdacht kommt, während er von seinem eigenen Verbrechen frei ausging.

Lärm hinter der Szene; ein Edelmann stürzt herein und erzählt, Laertes habe die Wache übermannt und stehe an der Spitze eines Meuterhaufens, der ihn Prinz nennt und schreit: „Erwählen wir! Laertes werde König!“ Hier stehen wir vor einer starken Antithese (in Viktor Hugos Stil): Laertes

hat Hamlets Pathos bekommen: den Tod des Vaters zu rächen. Das ist Fuge oder Kanon in der Behandlung, da Laertes Hamlets Stimme aufnimmt und führt, jetzt aber im Bass (Hamlet war Tenor).

Die Türen werden gesprengt. Laertes kommt bewaffnet herein; Dänen folgen ihm. „Wo ist denn dieser König? . . . Du schnöder König, gib mir meinen Vater." Der König tritt jetzt wirklich königlich auf, ist nicht feige, sondern weise:

> Denn solche Göttlichkeit schirmt einen König:
> Verrat, der nur erblickt, was er gewollt,
> Steht ab von seinem Willen . . .
> Sprich, junger Mann!

Laertes rast; der König erklärt, er sei unschuldig. Da wird die Szene durch Ophelias Eintritt unterbrochen. Dadurch wird dem Zuhörer eine peinliche Erörterung erspart, denn Laertes hätte dem König nicht geglaubt; die Szene würde in Zank und Streit übergegangen sein, und schliesslich hätten beide blank gezogen. Diese Szene ist also ein strategischer Meisterzug, eine Ablenkung, die den Streit auf eine neues Feld führt, statt die Kräfte in nutzlosem Kampf um eine uneinnehmbare Stellung zu erschöpfen. Die Seitenbewegung ist gelungen; Laertes lässt mit sich sprechen, da der König von neuem schwört, er sei unschuldig.

Szene VI. Horatio erhält von Seeleuten einen Brief, in dem ihm Hamlet seine Reise schildert: Sie wurden von einem Korsaren überfallen und Hamlet allein ist gefangen worden; er bittet Horatio, nachzukommen.

Szene VII. Der König erzählt Laertes, Hamlet habe Polonius ermordet und dem König nach dem Leben getrachtet. Laertes glaubt, fragt aber, warum der König dieses Verbrechen nicht geahndet habe. Der König antwortet:

Seine Mutter,
Die Königin, lebt fast von seinem Blick.
Und was mich selbst betrifft — sei's was es sei,
Entweder meine Tugend oder Qual —
Sie ist mir so vereint in Seel und Leben:
Wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt,
Könnt ichs nicht ohne sie. Der andre Grund,
Warum ichs nicht zur Sprache bringen durfte,
Ist, dass der grosse Hauf' an ihm so hängt . . .

Laertes ist zufrieden, aber ruft nach Rache. Der König will gerade erzählen, welche Schritte er gegen Hamlet unternommen hat (Uriasbrief), als er von einem Boten unterbrochen wird. Zwei Briefe von Hamlet werden gebracht: einer an den König, einer an die Königin. In dem Brief an den König sagt Hamlet, er sei nackt an die dänische Küste ausgesetzt, und er werde dem König morgen die Veranlassung seiner Rückkehr erzählen. Von Hamlets Rückkehr erschreckt, entwerfen nun der König und Laertes den Plan zur Ermordung Hamlets. Der König schlägt Rapier vor, Laertes überbietet ihn mit vergiftetem Degen, der König treibt das Gebot noch höher mit einem besonderen Giftbecher. Laertes hat seinen Charakter stark geändert; das ist aber durchaus begründet durch den Tod des Vaters und den Wahnsinn Ophelias; und der König hat ihn angefeuert in einer Antistrophe gegen Hamlets Unentschlossenheit: „Was man will tun, das soll man, wenn man will; denn dies Will ändert sich.“ Laertes ist dabei: „Ich will ihn in der Kirche selbst erwürgen.“ Die Königin kommt und erzählt, dass Ophelia ins Wasser gegangen ist. Damit steht Laertes' Entschluss unerschütterlich fest, und er geht.

Der Akt schliesst damit, dass der König der Königin vorlügt: „Wie hatt' ich Mühe, seine Wut zu stillen! Nun, fürcht' ich, bricht dies wieder ihre Schranken.“

Man könnte ja fragen, wo das Motiv des Aufruhrs geblieben ist, und warum aus Laertes' Königswahl nichts wurde. Ja, alles ist ertrunken in dem Wirbel, den Hamlets unvermutete Rückkehr verursacht hat, kann man sagen.

Und ein Neugieriger kann auch fragen: Was stand in dem Brief, den die Königin von Hamlet erhielt? Darauf kann ich antworten: Das geht uns nichts an! Oder, das könnt ihr erraten! Kurz, es ist eine gleichgültige Sache, die uns nicht aufhalten darf.

Fünfter Akt

Szene I. Die Szene der Totengräber ist ein Ruhepunkt, den man nicht missen will, denn es tut so wohl, von etwas anderem sprechen zu hören, wenn es längere Zeit peinigend gewesen ist. Und übrigens ist dieser Rückblick auf das ganze Leben von der Perspektive des Grabes aus so wohltuend und in Hamlets eigenem Stil: der grosse Unsinn, „Die grosse Verachtung".

Der Hof kommt, um Ophelia zu begraben, die als Selbstmörderin nicht die ganze Feierlichkeit haben darf. Hamlet und Laertes stossen zusammen. Der König schliesst die Szene, indem er Laertes zur Geduld mahnt, auf Grund des gestrigen Gesprächs.

Szene II. Hamlet erzählt Horatio von seiner Reise; wie er den Uriasbrief vertauscht und gefälscht habe, so dass Güldenstern und Rosenkranz die Köpfe verlieren. Sein Verhältnis zu Laertes gibt Hamlet in wenigen Worten:

> Doch ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio,
> Dass mit Laertes ich mich selbst vergass:
> Denn in dem Bilde seiner Sache seh ich
> Der meinen Gegenstück. Ich schätz ihn gern.

(Das ist Parallelismus!) Ostrick kommt und ladet Hamlet zum Fechten ein. Hamlet nimmt die Herausforderung an, trotz seinen bösen Ahnungen: „Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir hier ums Herz ist. Doch es tut nichts.“ „Nein, bester Herr“, wendet Horatio ein. Hamlet antwortet: „Es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings.“

König, Laertes und der Hof kommen. Der König legt Laertes' Hand in Hamlets und gebietet Versöhnung. Warum? Er ist entweder falsch oder will er, dass Hamlet nicht ohne Versöhnung in den Tod gehen soll? Hamlet bittet Laertes um Verzeihung und schiebt die Schuld auf seinen Wahnsinn: „. . . Erklär' es hier für Wahnsinn.“ Kann man seinen Worten dieses Mal glauben? Oder improvisiert er wieder? Ich weiss nicht!

Dann beginnt das Blutbad, das viele getadelt haben. Aber es geht logisch zu Werke, so dass jeder sein Teil bekommt; und das ganze verfaulte Dänemark wird auf die Bahre gelegt; kurz, es wird reiner Tisch gemacht. Schliesslich kommt der junge Fortinbras, dem der sterbende Hamlet seine Stimme für die Königswahl gibt. Und jetzt erfährt man etwas Wichtiges: „Ich habe alte Recht' an dieses Reich!“ sagt Fortinbras. Das steht in intimem Zusammenhang mit einer Andeutung im ersten Akt, dass Fortinbras der Vater von Hamlet dem Vater geschlagen worden ist. Mit einem Wort, Gerechtigkeit waltet, die Missetaten der Väter, für welche die Kinder gelitten haben, sind jetzt gesühnt, und das Erbe wird zurückgegeben. Das bedeutet Fortinbras, und jetzt will ich ihn auch rufen! Das ganze Drama hindurch hat das angefaulte Dänemark auf ihn als Befreier gewartet: er möge also kommen!

Wenn man nun diese Komposition betrachtet, so ist sie ungekünstelt, aber nicht kunstlos. Sie bildet eine Symphonie, polyphon durchgeführt mit selbständigen Motiven, die schön zusammengeflochten werden; da ist Fugierung zu finden, wie ich oben gezeigt habe. Das Andante des ersten Aktes weiht in alle Geheimnisse ein, die man wissen muss; der zweite Satz (Akt) entwickelt das Thema; der dritte variiert es; des vierten Largo maestoso (Ophelias Wahnsinn) findet seinen Übergang und seine Ruhe in dem Scherzo der Totengräber, um im Presto des Finale auszuklingen.

Nachdem ich drei Tage gebraucht habe, um dieses einfache Referat zu geben, glaube ich, dass Hamlet ungestrichen gespielt werden kann. Um aber diese ganze gewaltige Tragödie zu geniessen, muss man sich darauf vorbereiten wie auf eine Oper: man muss den Text vorher lesen und sich für die Handlung und deren Vorgeschichte zu interessieren suchen. Um nicht durch das Geplauder im Zwischenakt zerstreut zu werden, darf man nur einige Male den Vorhang fallen lassen; um die zwanzig Bilder, die Schlag auf Schlag kommen müssen, durchführen zu können, muss man die Shakespeare-Bühne, die in den neunziger Jahren in München konstruiert wurde, anwenden. Das ist unerlässliche Bedingung: keine Dekorationen! Ein abstrakter architektonischer Rahmen, der durch das ganze Drama stehen bleibt; wenn die Gardine vorgezogen ist, Zimmer sein kann, aber auch Strasse oder Markt; wird die Gardine weggezogen, ist man draussen in der Landschaft.

Sind Möbel nötig, Stühle und Tische, so können die hineingebracht werden; spielt das Requisit mit, so wird es angeschafft, sonst nicht. Das gesprochene

Wort ist ja Hauptsache; und wenn Shakespeares hochgebildete Zeitgenossen Dekorationen entbehren konnten, so werden wir uns wohl auch Wände, Mauern und Bäume vorstellen können. Wir können ja den Text leise l e s e n und ihn dabei geniessen, indem wir uns einbilden, dass wir die Stimmen hören; die wechselnden Schauplätze sehen; und wenn die Schauspieler Könige und Königinnen spielen, so kann man wohl auch spielen, dass es Schlosszimmer oder ein Wald ist, den wir vor uns haben. Alles ist ja Spiel auf der Bühne.

Wenn man mich jetzt fragt, wie Hamlet gegeben werden muss, so kann ich nur antworten: das kommt auf Neigung und Geschmack an. Der Kenner und der Schauspieler könnte ja, zum Studium, einmal einen ungestrichenen Hamlet auf der Draperiebühne erhalten; und ein modernes Publikum, das ungeduldig ist, kann sich an Wilhelm Meisters Einrichtung erfreuen. Die Sache hat zwei Seiten, und man soll nicht darüber streiten, um so weniger als man des Textes nicht sicher ist, da der Hamlet eines unbekannten Autors dem Shakespeareschen zugrunde liegen soll; schon vor 1589 soll der geschrieben, und wie einige Forscher behaupten, in den Shakespeareschen als Bestandteil aufgegangen sein. Ja, einige Forscher sagen, Shakespeare habe nur den älteren bearbeitet, der von einem Mann verfasst sei, „der sich früher dem Advokatenberuf gewidmet habe“.

Dieser Umstand, dass Shakespeare n a h m , auch Dramen von Zeitgenossen, und sie nach seinem Kopf umarbeitete, hat die seltsamen Geschichten veranlasst, dass Shakespeare nur ein Pseudonym gewesen sei. Dass ein Geheimnis hinter Shakespeares Autorschrift liegt, beginne ich jetzt zu glauben, da ich sehe, dass für seine meisten Dramen

auf ein Original verwiesen wird, das verloren gegangen ist. Obwohl ich die Textkritik nicht liebe, will ich doch Hamlets wegen Israel Gollancz' Auseinandersetzung von 1906 anführen, wenn ich auch deren Zuverlässigkeit nicht beurteilen kann.

Der autorisierte Hamlettext geht auf die Quartausgabe von 1604 und die erste Folioausgabe von 1623 zurück. Ein Vergleich der beiden Ausgaben zeigt, dass sie aus zwei selbständigen Quellen geschöpft sind, aber keine von beiden ist eine Kopie vom Manuskript des Dichters. Die erste Quartausgabe enthält nur 2143 Zeilen gegen 3719 der späteren Quartausgabe; in der ersten Quartausgabe sind Szenen umgestellt; die Königin schwört, dass sie vom Mord nichts gewusst habe, und zwar in einer Szene mit Horatio, die in den späteren Ausgaben fehlt; Polonius heisst Corambis und Reynaldo wird Montano genannt. Diese Ausgabe ist gestohlen und nach der Niederschrift eines Stenographen gedruckt.

Die einen meinen, diese Ausgabe sei eine unvollkommene Wiedergabe eines Hamlet, den Shakespeare in seiner Jugend geschrieben habe; andere glauben, die erste Quartausgabe sei die verstümmelte Version eines alten Hamlet, den Shakespeare bearbeitet haben soll. Dieser letzten Ansicht schließt sich Gollancz an. Den verlorenen Hamlet schreibt er dagegen dem Thomas Kyd zu, dem Autor der „Spanischen Trauerspiele".

Wer ist Hamlet? Das ist Shakespeare; das ist die Menschheit, wenn sie aus der Kindheit ins Leben hinaustritt und alles anders findet, als sie sich gedacht hat. Hamlet ist der erwachte Jüngling, der entdeckt, dass die Welt aus den Fugen ist, und sich berufen fühlt, sie wieder einzurichten; und der verzweifelt, wenn er die Schulter gegen

den Stein stemmt und findet, dass er fest in der Erde sitzt.

Hamlets Charakter wird im Text an vielen Stellen von den Mitspielenden geschildert; darum wird ein subjektiver Schauspieler, der nur seine Rolle liest, niemals die richtige Auffassung haben. Ophelia sagt ja:

> O welch ein edler Geist ist hier zerstört!
> Des Hoffmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
> Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
> Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
> Das Merkziel der Betrachter . . .
> Dies hohe Bild, die Züge blüh'nder Jugend . . .

Der König nennt ihn „sorglos, edel, ohne Arglist". Horatio nennt ihn „ein edles Herz". Fortinbras: „Er hätte, wär er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt."

Wie der Dichter Hamlet schildert und wie er selbst durch seine Handlungen seine Natur verrät, geht ja aus dem Drama hervor, aber für den Schauspieler will ich einige wesentliche, sagen wir, Leitmotive hervorheben, die für die Darstellung bestimmend sind, wenn sich diese weiter erstrecken soll als auf das äusserliche „Wahnsinnig-spielen" und Bosheiten-aushecken.

Am Anfang des Stückes betrauert Hamlet seinen Vater, darum ist er schwarzgekleidet und traurig, das ist klar; aber er hat einen Stiefvater bekommen und was ein Kind niemals merkt in dem ehelichen Verhältnis der Eltern, das sieht auch ein kleines Kind, wenn eine „Bastardehe" eingegangen wird. Hamlet empfindet die Erniedrigung seiner Mutter als Blutschande oder Unzucht. Aber damit, dass er einen neuen Vater erhalten hat und seine Mutter einen getrauten Liebhaber, ist das ganze Wesen des Jünglings revoltiert worden; seine Abstammung

von den Ahnen ist unterbrochen, aber nicht durch den milden versöhnenden Tod, sondern von etwas Naturwidrigem, etwas Missgeburtartigem, Unreinem, das des Vaters Bild und der Mutter Majestät besudelt. Er hat die Ehrfurcht vor der Mutter, dem Ursprung, dem Schoss verloren, und darum ist Hamlet schon von Anfang an zerrissen. Da er nicht glauben und verehren kann, so zweifelt er und schmäht. Nachdem er erfahren, dass ein Verbrechen begangen ist (eins oder zwei, denn es wird niemals festgestellt, ob die Mutter von dem Mord gewusst hat und schon vorher in unerlaubtem Verhältnis zum Schwager gestanden hat), da wird er wild, und diese Wildheit, die Wahnsinn genannt wird und den Menschen ausser sich geraten lässt, kann wohl als eine Art Geistesstörung gelten. Es gibt also zwei Momente in Hamlets Wahnsinn: sein eigener augenblicklicher und sein gespielter.

Aber in der natürlichen Anlage dieses Jünglings, der wohl von Geburt nicht recht zu Hause ist in diesem „Gefängnis“ und „Jammertal“, gibt es einen Zug, einen rein göttlichen: dass alle Menschen für ihn gleich sind. Er ist, obwohl Thronfolger, leutselig; er verkehrt mit dem Hofnarren Yorick, mit Schauspielern, Studenten, und wenn er mit den geringen Totengräbern spricht, ist er höflich und nicht hochmütig. Er wird auch von den kleinen Leuten, dem Volk, verehrt, und zwar so sehr, dass der König diese Volksgunst fürchtet. Aber Hamlet ist darum nicht Demokrat, der von dem „wilden Pöbel“ kriecht, um Macht zu erringen. Sein Standpunkt ist so universell menschlich, dass er über allem schwebt, über Thron und Hof, Gesellschaft und Gesetz; wäre er von roherer Natur, hätte er nicht den Stiefvater ermordet, sondern eine Revolution durchgeführt, den Monarchen gestürzt und

den Mörder gesetzlich enthaupten lassen. Jetzt ist er eine edle, gute, feine Natur, und kennt darum nicht „die Kunst, weh zu tun". Er leidet, wenn er geschlagen hat, und er bittet sowohl Mutter wie Laertes um Verzeihung. Das ist nicht Schwäche, sondern sittliche Überlegenheit, und darum geht er in dem allgemeinen Elend unter.

Hamlet hat sich verstellt, nur um festzustellen, ob der Oheim schuldig ist, aber einen ganz unerwarteten Gewinn kann er in sein Konto aufnehmen. Die Erfahrung hat nämlich gezeigt: sobald ein Mensch nicht für klug gehalten wird, erfährt er die Geheimnisse aller Menschen. Weil sie glauben, er verstehe nichts, kommen sie in Scharen und entblössen sich, bis auf den blossen Körper; zeigen, ohne es zu wollen, alle ihre Gebrechen und Laster. Vor Hamlet defiliert die ganze Menschheit und legt auf seinen Altar alle ihre Erbärmlichkeit, die er wohl geahnt, aber nicht gewusst hat. „Das Elend unseres ganzen langen Lebens" wird ihm klar; er fühlt „die Tritte, die der Nichtsnutz dem geduldigen Verdienst gibt"; er lebt „unter dem Lebensjoch". Selbst Ophelia gibt Blössen ihrer feinen Seele. Um aber die Menschheit und sich selber zu retten, erdichtet Hamlet (Shakespeare) einen Horatio. Als Fiktion, kategorisches Postulat, Notanker wird Horatio darum ein Nebelbild, während alle andern Gestalten, der Geist eingeschlossen, lebendig sind.

Hamlet ist das Trauerspiel der Menschheit, geschrieben um das vierzigste Jahr im Leben des Dichters, das seelisch kritische Alter des Mannes. Luther sagt, der Mann sei Kind bis zum vierzigsten Jahr. Er meint, bis zu diesem Alter lebt er dahin, ohne nachzudenken, wie ein Schlafwandler, unselbständig, mit fremden Ansichten und Gedanken arbeitend, die er in der Kindheit gelernt hat und für seine eigenen hält. Dann erwacht er, die Schup-

pen fallen von seinen Augen; er durchschaut den Trug und die Illusionen; rast, dass er betrogen ist, muss seine ganze Anschauung umredigieren. Das ist eine Art Masern mit vierzig Jahren. Ein Bücherabschluss, der das Alter vorbereitet und die Weisheit ankündigt.

In Shakespeares dritte Periode, die des Zweifels und des Leidens, gehören Julius Cäsar, Hamlet, Othello, König Lear, Macbeth, Antonius und Kleopatra, Timon, Coriolan, seine gewaltigsten Werke. Die vierte Periode, in welcher der Dichter schildert, „wie ein von Unglück oder Verbrechen niedergebrochener Charakter sich durch Leiden zur Harmonie durchringt“, umfasst Cymbeline, Wintermärchen, Sturm.

Aber Hamlet ist auch ein Prototyp zu Faust; ein Spekulierer, der den letzten Grund für die einfachsten Verhältnisse suchen will; ein Philosoph, der sein Gretchen (Ophelia) und seinen Valentin (Laertes), den Bruder, hat. Nachdem er im ersten Akt den Befehl des Geistes ohne Kritik angenommen, beginnt er mitten im Rachewerk über das Problem „Geist“ zu philosophieren: ob dieser vielleicht vom Teufel gewesen und ihn angeführt habe. Auf dem Kirchhof spekuliert er über das Problem des materiellen Daseins; und Ophelia gegenüber analysiert er die Liebe, die doch ihrer Natur nach eine unüberlegte Synthese ist, die sich alle Analyse verbittet. Er will wissen, was man nicht wissen darf; und wegen seines Übermuts, Gottes Geheimnisse, die das Recht haben, Geheimnisse zu bleiben, erfahren zu wollen, wird er mit einer Art Wahnsinn, der Zweifelsucht, bestraft, die zur vollständigen Unsicherheit führt und aus welcher der Mensch nur durch den Glauben gerettet werden kann. Dieser kindliche Glaube empfängt als Weihnachtsgeschenk durch das Opfer des Gehorsams die

Weisheit, welche die absolute Gewissheit ist und über allen Verstand geht.

Dahin kam Faust 1830 (im zweiten Teil); Hamlet aber kam 1600 nicht so weit!

Es ist ja jedes ernsten jungen Schauspielers Traum, Hamlet spielen zu dürfen; jetzt aber wird die Rolle nur als Prämie an ältere Schauspieler oder an routinierte Sterne ausgeteilt; dadurch ist das Bild „jung Hamlets" ganz entstellt worden. Wie soll denn Hamlet wiedergegeben werden? fragt sich ein junger Mann. Die Sache ist sehr einfach: lest Hamlets Rat an die Schauspieler! Dort steht es:

„Leicht von der Zunge weg; nicht den Mund so voll nehmen wie ein Ausrufer. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten im Sturm und — wie ich sagen muss — Wirbelwind eurer Leidenschaft müsst ihr euch eine Mässigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt . . . nicht den Gründlingen im Parterre in die Ohren donnern . . . Seid auch nicht allzu zahm . . . Passt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an; wobei ihr sonderlich darauf achten müsst, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten . . . Wird dies nun übertrieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muss es verdriessen; und der Tadel von einem solchen muss in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von andern aufwiegen."

Einer jungen Schauspielerin, die kürzlich in einem meiner Stücke gelobt wurde, sagte ich meinen Dank für die schöne Arbeit. Sie antwortete bescheiden und offen: „Ja, ich wurde gelobt, obwohl ich nicht viel dazu getan habe; ich habe mich nur an den Text gehalten."

Nur an den Text gehalten!

Wenn man an diese Akrobaten denkt, die als Hamlet umherstreifen; die auf Stühle springen, den Kopf abheben und ihn in den Schoß legen, den

Schlangenmenschen aus den „Fliegenden Blättern“ mimen; die Hemdbrust wie zur Füsilierung aufmachen, als könne eine Büchsenkugel nicht durch Rock und Weste gehen; sich wie ein Korkzieher winden; mit einem Wort Hamlet gerade gegen Shakespeares Vorschriften spielen, so muss wahrhaftig das schöne Hamletbild restauriert werden. Das kann aber nur geschehen, indem man das Drama in seiner ursprünglichen Form wieder herstellt, und zwar vermittelst der Draperiebühne; und indem man die Rolle nicht an einen Seiltänzer ausliefert, der das Stück zur Nebensache, sein Gespiele zur Hauptsache macht und alle Mitspielenden in Statisten verwandelt, da er deren Rollen zusammenstreicht.

Sich an den Text halten! Ja, das ist Schauspielerkunst: die Rolle spielen, und nicht mehr!

Hamlet ist jung; young Hamlet wird er genannt; Ophelia sagt: „die Züge blüh’nder Jugend“. Und man kann sein Alter ausrechnen, da seine Mutter noch den König, der nicht alt genug wird, entzücken kann. Wenn man annimmt, die Mutter kann noch mit fünfunddreissig Jahren einen Mann bezaubern, so kann Hamlet zwanzig sein, das heisst im Alter eines Wittenberger Studenten.

Ophelia findet Hamlet schön, und wir müssen ihr es glauben. Ist er blond oder dunkel? Eins von beiden, denn das steht nicht im Stück. Ist er fett oder mager? Antwort: er ist mager, weil er trauert und weil er verliebt ist. Die Zeile im fünften Akt, in der die Mutter Hamlet fett nennt, soll nach Gollancz’ Ansicht in seiner neuesten englischen Ausgabe von 1906 eingeschoben sein, um es dem fetten und aufgedunsenen Solospieler Burbadge möglich zu machen, die Rolle zu spielen. Diese Zeile können wir also streichen, bis wir einen fetten und aufgedunsenen Vierziger bekommen.

Ist Hamlet gross oder klein? Nicht zu gross, denn er sagt selber, er sei kein Herkules.

Dass der König kein Theaterspitzbube ist, geht aus seiner Gewissenhaftigkeit und seiner wirklichen Liebe zur Königin hervor. Er ist mit ihr: „so vereint in Seel und Leben, wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt, könnt ich's nicht ohne sie.“

Die Königin ist eine schwache Frau, die ihren Mann und ihren Sohn liebt, und die, im Drama, nicht von dem Mord gewusst hat.

Schliesslich ein Wort von dem Geist. The Gost steht im Personenverzeichnis, ist also eine Rolle, und als Rolle muss er wirken. Im ersten Akt ist er objektiv, da er zur selben Zeit von vier Personen gesehen wird. Wilhelm Meister erzählt, wie seine Gesellschaft es im vierten Akt einrichtete, dass der Geist nicht von der Mutter gesehen wird. Der die Rolle des Geistes spielt, hat sich zuweilen hervorgetan. D'Israeli erzählt, Booth habe Betterton gegenüber, der Hamlet war, den Geist so vortrefflich gespielt, dass Betterton vor Schreck stecken blieb.

In diesem Augenblick soll „Hamlet“ von drei Gesellschaften in Schweden gegeben werden, von Stockholm, der Hauptstadt, abgesehen. Man sagt, dass alle drei Hamlet gut sind. Und warum nicht? Die Rolle trägt sich selber, ist leicht gespielt, weil sie vom Dichter gut ausgeführt ist; und um sie zu verderben, muss man ungewöhnlich einfältig sein, unvorteilhaft aussehen, schlechte Manieren haben!

Ich habe einen alten verständigen Theaterdirektor sagen hören: Wie man Schauspieler bekommen soll? Indem man ihnen Rollen gibt! Dann werden die jungen Leute Schauspieler (natürlich wenn sie Talent haben).

So verhält es sich! Und ich habe immer gefunden, dass man zu genau gegen die Schauspieler

ist. Eine Sache kann man auf mehrere Arten machen.

Nachschrift

Bei dem gewöhnlichen Streit um Hamlets Alter hat ein Schlaukopf entdeckt, dass Hamlet dreissig Jahre alt sein muss, weil der betrunkene Totengräber sagt, Hamlet sei am selben Tage geboren, an dem der alte König den älteren Fortinbras überwand. Aber den Totengräber muss sein Gedächtnis trügen, denn Horatio sagt im ersten Akt, der alte Hamlet, der vor zwei Monaten gestorben ist, habe den alten Fortinbras geschlagen und nun rege sich der junge Fortinbras. Angenommen, der junge habe sich gleich darauf geregt, was aus dem Text hervorzugehen scheint, so ist Hamlet kaum einige Jahre alt. Der Totengräber schwätzt also nur; und seiner nächsten Angabe, dass Yorick, der Narr, der Hamlet auf dem Rücken getragen hat, dreiundzwanzig Jahre im Grabe gelegen habe, ist also nicht zu trauen.

Wenn König Claudius Hamlet nicht „zur hohen Schul nach Wittenberg" zurückschicken will, so ist Hamlet kaum zwanzig Jahre alt, denn man wurde damals mit zwölf Jahren Student.

Man hat Hamlet dreissig Jahre geben wollen, weil die Königin sich Matrone nennt und die Matrone mit siebenundvierzig beginnt. Nun kann die Königin sich etwas weissgemacht haben, um Hamlet zu beruhigen; dann kann die Matrone mit fünfunddreissig Jahren beginnen, wie ich vorgeschlagen habe! Doch mag Hamlet meinetwegen dreissig sein, aber nicht vierzig, denn dann ist die Mutter sechzig!

Diese ganze nutzlose Kabbelei über Bagatellen ist die Summe von der Shakespeare-Forschung der Kritikaster. Aber wer selber kein Drama geschrie-

ben hat, sollte über Shakespeare nicht mitsprechen! Heute verlangt man in jedem Fach, dass man sein Handwerk kann, ehe man zum Richter berufen wird.

Julius Cäsar

Wenn man ein historisches Drama schreibt, so wird es ja etwas Chrie, die Behandlung eines Stoffes; Variation eines Themas oder Transkription eines bereits komponierten Stückes. Shakespeares CÄSAR war schon zu seiner Zeit eines von seinen populärsten Dramen und steht noch immer auf dem Theaterzettel aller gebildeten Länder. Obgleich das Stück nicht unterhaltend ist. Man weiss ja alles voraus, auch, wie es dem Helden ergehen wird; da fehlt auch Liebe, welche die einfachsten und trockensten Zubereitungen schmackhaft macht; da ist kein Narr, der belustigt, keine Intrige, die spannt, nur ein Geist, aber dürftiger als der Hamlets. Doch das Stück interessiert gleichwohl, wie alles, was Shakespeare gemacht hat, weil es von einer inneren Spannkraft getragen wird, die hier jedoch zuweilen etwas nachlässt.

Als ich 1869 JULIUS CÄSAR als Lesebuch im Englischen benutzte (obwohl ich die schwierige Sprache kaum aussprechen konnte), war das Stück gewählt worden, weil dessen Sprache verhältnismässig leicht ist und der Text nichts Grobkörniges enthält. Wir jungen Leute waren besonders stark in der Kritik und sagten sofort, dass das Drama Brutus hätte heissen müssen, weil Cäsar schon im dritten Akt stirbt; und den größten Helden der Welt, den wir sowohl aus der Weltgeschichte wie aus seinem eigenen „Gallischen Krieg“ kannten, fanden wir schlecht gezeichnet: ein Feigling, der an Wahrzeichen glaubt, unter dem Pantoffel steht; der dem Senat fernbleiben will, weil seine Frau schlecht geträumt hat.

Dieser Tadel von Zwanzigjährigen ist wirklich vorher und nachher von berühmten Erklärern er-

hoben worden, und als ich jetzt mit sechzig Jahren meinen CÄSAR wieder las, den ich infolge der Schulübersetzungen am besten von Shakespeares Stücken kenne, drängten sich mir dieselben Mängel auf.

Als ich nun, wie ich schon früher getan, Cäsars Rolle herausnahm, fand ich, jetzt wie damals, eine gewisse Schwäche in der Charakterzeichnung, die man nicht in ein Verdienst verwandeln muss, weil man Shakespeare liebt.

Sehen wir uns nun das Gewebe an, unterscheiden wir die Kette vom Einschlag und besichtigen wir den Schaft.

Schon in der zweiten Szene des ersten Aktes kommt Cäsar mit seiner Gemahlin Calpurnia auf einen offenen Platz. Bekanntlich spricht man nicht von Cäsars Gattin, und ein Römer zeigte seine Frau nicht auf der Strasse. Als Cäsar, der Welterschütterer, den Mund öffnet, geschieht es, um seine Frau zu bitten, sich beim Wettlauf Antonius in den Weg zu stellen, damit Antonius sie beberühre:

> Denn es ist
> Ein alter Glaube: unfruchtbare Weiber,
> Berührt bei diesem heilgen Wettlauf,
> Entladen sich des Fluchs.

Dies hat ein Kommentator so erklärt, dass Cäsar jetzt mit fünfundfünfzig Jahren müde ist oder abgelebt, darum (!) beginnt er, ganz einfach, abergläubisch zu werden. Könnte man nicht lieber annehmen: Cäsar ist auf der Höhe seiner Macht, ist Imperator, Pontifex maximus, ihm wird (buchstäblich) göttliche Verehrung gezollt. Er hat jedoch keine Kinder von seiner Frau (von Kleopatra hatte er allerdings Cäsarion), und jetzt, als er sein Ende ahnt, will er in Nachkommen weiterleben oder eine Dynastie gründen.

Dann kommt der Wahrsager und warnt vor des Märzen Iden; da aber will Cäsar nicht darauf hören, sondern nennt ihn einen Träumer. In diesem Sinn war er also nicht abergläubisch.

Diese Vorstellung geschieht auf einer Druckseite, kam aber zu früh, wie wir Neuern finden würden.

Nach einer Weile (in derselben zweiten Szene) kommt Cäsar zurück und charakterisiert die Verschworenen scharf; das soll bedeuten, dass sie ihm verdächtig sind. (Der Erklärer sagt, seine Menschenkenntnis solle hierdurch gezeigt werden.) Dann geht er wieder, um im ersten Akte nicht mehr zu erscheinen.

Die Verschwörung wird ausgearbeitet; und in der zweiten Szene des zweiten Aktes kommt Cäsar im Nachtkleide (und Pantoffeln), vom Gewitter und Calpurnias Alpdrücken erschreckt. Er schickt einen Diener zu den Priestern, damit sie opfern und weissagen (aus den Eingeweiden der Opfertiere). Das ist kein Aberglaube, sondern religiöser Brauch bei den Römern, wie die Orakel in Griechenland. Jetzt kommt Calpurnia aus der Schlafstube. Sie hat bisher nicht an Wahrzeichen geglaubt, jetzt aber schrecken diese sie, und sie bittet ihren Gatten, vorsichtig zu sein. „Kometen sieht man nicht, wenn Bettler sterben." Damit hat sie recht.

Der Diener kommt zurück und erzählt, dass die Augurn kein Herz in dem Opfertier gefunden haben. Darauf antwortet Cäsar auf eine prahlerische Art, die dem besonnenen, hochgebildeten Mann nicht ähnlich ist und uns daher unwahr erscheint:

> Gar wohl weiss die Gefahr,
> Cäsar sei noch gefährlicher als sie.

So sprach Julius Cäsar, der die leidenschaftslose Geschichte des Gallischen Krieges geschrieben hat, nicht.

Calpurnia, liebevolle Gattin und durchaus nicht unweiblich, bittet ihn flehentlich, nicht in den Senat zu gehen: „Nennt's meine Furcht, die Euch zu Hause hält.“ Cäsar will seiner liebenswürdigen Gattin den Willen tun, um sie nicht zu beunruhigen, und hier ist keine Spur vom Pantoffel zu sehen.

Da kommt der Hausfreund Decius Brutus, und dem gelingt es, Cäsars männlichen Stolz zu wecken; er ändert seinen Entschluss und zieht die Toga an, um in den Senat zu gehen. Die Verschworenen treten ein und Cäsar begrüsst sie, ohne Misstrauen zu zeigen. Brutus wirft er im Vorbeigehen eine Frage hin, die bedeutungslos sein kann: „Wie, Brutus, seid Ihr auch so früh schon auf?“ Alle gehen aufs Kapitol.

Dritter Akt. Das Kapitol. Der Wahrsager warnt wieder. Artemidorus überreicht seine Warnung. Decius Brutus überreicht die Bittschrift des Trebonius. Vergebens: Cäsar geht in den Senat. Metellus Cimber bittet um Gnade für seinen verbannten Bruder. Cäsar wird brutal. Brutus, Cassius drängen heran und stimmen dem Gnadengesuch bei. Cäsar antwortet, er sei unerschütterlich wie der Polarstern, der seinesgleichen nicht hat am Firmament:

So in der Welt auch; sie ist voll von Menschen,
Und Menschen sind empfindlich, Fleisch und Blut;
Doch in der Menge weiss ich einen nur,
Der unbesiegbar seinen Platz bewahrt,
Vom Andrang unbewegt; dass ich der bin . . .

Und dann wird er niedergestochen! Mit den Worten „Et tu Brute!“ im Englischen (die Hagberg ins Schwedische übersetzt).

Also: mit der ersten Szene des dritten Aktes ist der Held des Stückes verschwunden: das hat man immer als einen Fehler der Komposition ge-

tadelt. Nun aber kommt die Kritik des neuen Jahrhunderts und spricht Shakespeare frei, wenn auch nicht alle beistimmen. Israel Gollancz hat in seiner Ausgabe, die in diesem Jahre 1908 gedruckt ist, diese Bemerkung gemacht, die wahr sein kann. „Mr. Fleay (kenne ich nicht!) meint, die jetzige Form des Dramas stamme von 1607 und sei die Verkürzung eines vollständigeren.“ „Derselbe Kritiker meint auch, dass Ben Jonson die Verkürzung ausgeführt hat.“

Das ist das Geheimnisvolle bei Shakespeare: sobald man über ihn schreibt, gerät man in Streit mit Autoritäten dafür und dagegen. Ich kann nicht entscheiden, ob CÄSAR Shakespeares eigene Redaktion ist, und lasse darum die Frage fallen, halte mich also an das vorliegende Drama, wie wir es seit unserer Jugend gelesen haben.

Der Haupttadel, dass der Held am Anfang des dritten Aktes verschwindet, kann ja dadurch aufgehoben werden, dass man sagt: Nenne das Drama Brutus oder wie du willst, dann ist der Sache geholfen! Ein Kommentator hat ausgeklügelt, dass Cäsar mit dem dritten Akt nicht verschwunden ist, denn er kommt im vierten und fünften wieder, als Geist nämlich; auch beschäftige seine mächtige Persönlichkeit die handelnden Personen noch bis ans Ende. Die letzten Worte des Brutus sind ja:

Besänftige, Cäsar, dich!
Nicht halb so gern bracht' ich dich um als mich.

Das kann man ja sagen.

Aber den grössten Helden der Welt als eine Memme schildern? Wie reimt sich das mit Shakespeares aristokratischer Denkart? Man kann antworten: Das Menschliche, die Schwächen einbegriffen, interessiert uns. Wie wollt ihr denn den Herrscher, den Staatsmann, den Historiker auf der

Bühne schildern? Soll er mit Legionen auf Schlachtfeldern umherziehen? Soll er an einem Tisch sitzen und Gesetze schreiben? Oder soll er den „Gallischen Krieg“ verfassen? Das ist nicht dramatisch; also bleibt das Privatleben übrig. Ihn aber in eine Liebesintrige, zum Beispiel mit Kleopatra, zu verwickeln, wäre nicht schön, und auch nicht von Bedeutung für Cäsar, denn er ging seiner Kleopatra durch, während Antonius hängen blieb. Bleibt also nur „Cäsar intime“, at home, wie Shakespeare getan hat, Schlafkammerszene im Nachtkleid. Wir sehen ja Cäsar als guten Gatten, der in Kleinigkeiten nachgibt, als Freund, als Staatsmann und als Herrscher, im Senat. Feldherrntum ist ja nicht auf die Bühne zu bringen, weil dazu Schlachtfelder und Heere notwendig sind.

Cassius' Schilderung des Charakters Cäsars ist nur ein treuer Ausdruck für den konstanten Irrtum des Demagogen, dass alle Menschen gleich sind. Dass Cäsar um Hilfe rief, als er am Ertrinken war, ist in den Augen des Demokraten ein Beweis für Mangel an Heldenmut; dass Cäsar in Spanien das kalte Fieber haben und während der Krankheit nach einem Trunk verlangen konnte, wird für Cassius zu „weichlichem Wesen“. Und die ganze kleinliche Schilderung wird nur eine Schilderung von Cassius Kleinlichkeit und Neid, denn Shakespeare scheint eine naive Bewunderung für Cäsar gehegt zu haben, und er hätte gern die Anekdote von „Cäsar und seinem Glück“ im Boot erzählen können.

Beim historischen Drama besteht die Schwierigkeit darin, sowohl im Historischen wie im Intimen Mass zu halten. Die Geschichte in ihren grossen Zügen ist die eigene Komposition der Vorsehung, und Shakespeare ist Providentialist, wie die Tra-

giker der Antike waren, darum versäumt er das Historische nicht, sondern lässt das höchste Gericht so weit Recht üben, dass es kleinlich wird. Beispiel: Cäsar hat Pompejus, seinen Mittriumvir, gestürzt; Cäsar fällt am Fusse von Pompejus' Bildsäule. Cassius hat Cäsar mit seinem Schwert erstochen, und Cassius fällt durch dasselbe Schwert:

> Cäsar, du bist gerächt
> Und mit demselben Schwert, das dich getötet.

Aber Shakespeare ist auch sklavisch der Geschichte gefolgt, so wie sie Plutarch geschrieben hat; ja er hat ganze Stücke abgeschrieben (die von Gollancz angeführt werden).

Was nun die Hauptfigur Brutus angeht, so ist sie eine Idealgestalt und Hamlet verwandt, der in derselben Epoche entstand. Brutus philosophiert über alles, was er unternimmt, hält auch einen Selbstmordmonolog, erblickt einen Geist, spekuliert über sein Schicksal und das Problem des Daseins. Brutus hat keine Fehler, begeht aber einen einzigen grossen, als er in den Ratschluss der Vorsehung eingreift und Cäsar mordet; und dadurch fällt er, nachdem er zuerst gesehen, mit welchem Pack er zusammengearbeitet hat und wie die Männer waren, die auf den Tyrannen folgten. Antonius ändert Cäsars Testament, Cassius ist geizig und lässt sich bestechen, Lepidus ist ein Esel. Das Volk, das im ersten Akt Cäsar zujubelt, ist erst kürzlich „auf Mauern und Zinnen geklettert", um Pompejus zu feiern; nach Cäsars Tode jubelt es Brutus zu, gleich darauf Antonius, und dann Cäsar wieder, als das Testament geöffnet wird. Dem beweglichen Haufen hat Brutus das Leben seines Freundes geopfert, auf dem Altar der abstrakten Volksfreiheit hat er den abstrakten Begriff Tyrann

geschlachtet, der nur eine schlechte Übersetzung von Herrscher ist.

Cäsar behielt bekanntlich alle republikanischen Formen bei, aber machte sich zum Alleinherrscher. Dass er sich göttliche Verehrung (Apotheose) anmasste, hätte ein griechischer Tragiker als genügendes Motiv für seinen Sturz angeführt (Hybris).

Shakespeares Art, seinen Helden zu charakterisieren, ist nicht gelungen, denn statt den Charakter aus der Handlung hervorgehen zu lassen, lässt er Brutus erzählen, wer er ist; und in dem berühmten kleinen Zug, seiner Zartheit gegen die schläfrigen Diener, posiert er nach meiner Ansicht Edelsinn, denn das ist zu weichlich für einen Römer. Brutus deklamiert, würden wir Neueren sagen, und er ist zu hastig in seiner Lobrede über den toten Cassius, den er eben als einen geizigen Lumpen entlarvt hat:

> Du letzter aller Römer, lebe wohl!
> Unmöglich ist's, dass Rom je deinesgleichen
> Erzeugen sollte.

Das ist die Art des Parteimannes, sich selbst in seinem Mitschuldigen zu preisen.

Grausam ist das Bild von der Grausamkeit der neuen Männer, als sie zur Macht gekommen sind und in Antonius' Haus Todesurteile ausfertigen. Octavius verlangt, dass Lepidus seinen eigenen Bruder zum Tode verurteilen soll; Lepidus willigt ohne Widerspruch ein. Lepidus verlangt, dass Antonius' Schwestersohn Publius sterben soll. „Er lebe nicht," antwortet Antonius; „sieh her, ein Strich verdammt ihn!" Stellen wir das zusammen mit Cäsars Weigerung, Metellus Cimber zu begnadigen, die der Vorwand für Cäsars Ermordung wurde. Jetzt begehen die neuen Männer dasselbe Verbrechen, ungeniert. Es blieb also beim Alten!

In der Zeichnung des Brutus hat man es immer als eine Schwäche empfunden, dass Brutus seine Berufung von Cassius empfängt und dessen Werkzeug wird, unter den Einfluss des geringeren Mannes kommt.

Cäsars Freundschaft für Brutus ist in keiner Szene dargestellt; dagegen ist Brutus' grenzenlose Liebe zu Cäsar stark betont. Von welcher Art diese Liebe war, das weiss man nicht; eine unsichere Tradition hat ihn zu Cäsars natürlichem Sohn gemacht; das wurde früher angedeutet durch die freie Übersetzung „Auch du, mein Brutus" (Et tu, Brute!). Gollancz sagt, nach Plutarch habe Cäsar Casca zugerufen: „O vile traitor, Casca, what doest thou?" Suetonius dagegen lässt Cäsar den Brutus griechisch apostrophieren: „Kai sy teknon (Auch du, mein Sohn)? Teknon bedeutet nicht, dass Brutus Cäsars Sohn war, denn Sohn heisst hyios, sondern teknon ist ein Kosename, der unserem „liebes Kind" entspricht. Paulus gebraucht teknon Timotheus gegenüber, der nicht sein Sohn war (2. Tim. II, 1). In dem Ausdruck „Davids Sohn" heisst Sohn hyios; und Kind heisst pais.

Der Fehler Decius statt Decimus Brutus soll von einem Druckfehler in Amyots französischer Übersetzung des Plutarch kommen, die Norths englischer, welche Shakespeare benutzte, zugrunde lag.

Wer ist nun Brutus? Shakespeare, der nicht an überflüssiger Gelehrsamkeit leidet und die Dinge etwas flott nimmt (Decimus Brutus nennt er Decius!) lässt Brutus von Lucius Junius Brutus abstammen, der Tarquinius Superbus vertrieb, selbst aber ein Schwestersohn von Roms letztem König (nach Lucretias Abenteuer) war. So glaubte ich in meiner Jugend, erfahre aber jetzt, dass Cäsars Brutus, Marcus Junius, der Sohn eines Volkstribunen „des-

selben Namens" und der Servilia, der Halbschwester des jüngeren Cato, war. Hier will ich im Vorbeigehen daran erinnern, dass sich der ältere Brutus „blöde stellte", um der Verfolgung des Tarquinius zu entgehen, und dass möglicherweise Shakespeare das Hamletmotiv gefunden hat, als er sich mit Brutus beschäftigte (für JULIUS CÄSAR, der HAMLET voranging).

Shakespeares Brutus ist jedenfalls ein herrlicher Mann, rechtschaffen, human, nicht selbstsüchtig; nicht einmal seine Feinde trauen ihm schlechte Motive zu. Vom Morde sagt er selbst: „Weil Cäsar mich liebte, wein ich um ihn; weil er glücklich war, freue ich mich; weil er tapfer war, ehr ich ihn; aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn." Das ist ungefähr Hamlets: „Aus lauter Liebe muss ich grausam sein."

Aber es gibt eine wichtige Person in Shakespeares CÄSAR, und die hätte ordentlich vorgestellt werden müssen, weil sie dieselbe versöhnende Rolle spielt wie Fortinbras in HAMLET. Das ist der Mann, den Shakespeare Octavius Cäsar nennt, der aber später Kaiser Augustus wird. Er hiess allerdings zuerst Cajus Octavius, war Adoptivsohn von Cäsar, aber auch der Sohn von dessen Schwestertochter, und nannte sich dann Cajus Julius Cäsar Octavianus, und bei Philippi hätte er im Drama Octavianus heissen müssen. (Erst im Jahre 27 bekam er von Senat und Volk den Ehrentitel Augustus.)

Obgleich ich weiss, wie gefährlich es ist, Shakespeare zu berichtigen, denn man wird gewöhnlich vom Text ad absurdum geführt, will ich es doch versuchen. Als Cäsar in der zweiten Szene des ersten Aktes vorgestellt wird, drückt er ja seinen Kummer darüber aus, dass er keinen Thronfolger

besitzt, da die Ehe mit Calpurnia kinderlos ist. Er ist von einer Menge Volk umgeben (Cicero ist Statist!), aber der Adoptivsohn ist nicht dabei. Cäsar drückt allerdings seine Hoffnungen aus, einen Sohn von Calpurnia zu bekommen, und bittet sie, sich beim Wettlauf Antonius in den Weg zu stellen. Da er kurz darauf ermordet wird, müsste die Adoption bereits erfolgt sein, und es war hier eine gute Gelegenheit, Octavianus vorzubereiten, damit er nicht in den vierten Akt hineinplatzt. Ich fragte mich einen Augenblick, ob Shakespeare überhaupt wusste, wer Octavius Cäsar war, aber als zudringlich sei die Frage fallen gelassen, und der Tadel auch, da es ja möglich ist, dass bei der Verkürzung des Stückes die vermisste Szene gestrichen wurde. Ich hätte Cicero gestrichen, weil seine Gestalt vernachlässigt ist, trotzdem er griechisch spricht; und Cicero sechs Stunden im Rednerstuhl anhören, das will ich nicht, nachdem ich in meiner ganzen Jugend mit seiner fürchterlichen Beredsamkeit gequält worden bin.

Aber der künftige Kaiser Augustus ist nicht vernachlässigt, obgleich er nicht einmal beim Morde anwesend ist. Erst in der ersten Szene des vierten Aktes zeigt er sich und verlangt, dass Lepidus' Bruder getötet wird. Er legt ein gutes Wort für Lepidus ein, den Antonius erst mit einem Esel vergleicht und dann mit seinem Pferd. Dann erscheint er erst wieder im fünften Akt bei Philippi; da streitet er bereits mit Antonius über die Schlachtordnung. „Was kreuzt Ihr mich, da die Entscheidung drängt?“ Der künftige Herrscher, der Antonius bei Actium schlagen wird, antwortet: „Ich kreuz' Euch nicht, doch ich verlang' es so!“ Kurz darauf, seinen Stern ahnend, antwortet er: „Von Brutus' Schwert war Tod mir nicht be-

stimmt." Nach Brutus' Tode nimmt Octavius Cäsar alles Volk des Brutus in seinen Dienst, und als edelmütiger Sieger hält er die Leichenrede über seinen gefallenen Feind:

> Nach seiner Tugend lasst uns ihm begegnen
> Mit aller Achtung und Bestattungsfeier.
> Er lieg' in meinem Zelte diese Nacht.

Das ist gut! Aber das Publikum hätte wissen müssen, dass es Augustus ist, der einmal Antonius schlagen und ihm nachfolgen wird. Dadurch hätte das Drama eine unendliche Perspektive bekommen, ohne Anfang, ohne Ende, etwas von welthistorischer Ewigkeit: die Schauspieler lösen einander ab, aber das Theater bleibt stehen; das Publikum ist immer neu, aber die guten alten Stücke halten sich; „der grosse Cäsar, tot und Lehm geworden, verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden." Pompejus, Cäsar, Brutus, Antonius, Augustus. Das ist eine Reihe, in der jeder Term die Wurzel aus dem vorigen ist.

Die Komposition in CÄSAR zeichnet sich durch eine einfache, beinahe antike Behandlung aus; und es gefällt müden Menschen, wenn sie das Kunstwerk frei überschauen können. Und Form fehlt nicht, denn der Mord ist in zwei Akten vorbereitet, geschieht im dritten, und dann rollen sich die tragischen Folgen ab, auf die Katastrophe zu, die den Ausblick auf Erneuerung und Zukunft gibt. Cäsar lebt fort, im Geist (Rache oder Gericht), in der Erinnerung, im Adoptivsohn.

Die Frauen, Calpurnia und Portia, sind nach Shakespeares Auffassung, und nach der aller gesunden Menschen, wahre Frauen: weiblich, ehrgeizig, besorgt um ihre Gatten, ergeben. Calpurnia wird vergessen, aber Portia ist mehr Römerin von

der weniger weichen Art. Beide werden deshalb gut von ihren Männern behandelt, als wahre Freunde, auf die man hört, denen man aber nicht in allem gehorcht. Es herrscht ein sogenanntes gutes Verhältnis, das in Cäsars Ehe nicht einmal durch die Unfruchtbarkeit der Gattin gestört wird.

Cassius, die dritte Person, ist eine herrschsüchtige Gestalt, die niemand über sich duldet, aber sehr volksfreundlich scheint er nicht zu sein. Der „trockene Cassius“ ist auch Geizhals und etwas Schwindler.

Casca ist eine Verdoppelung von Cassius und ist unnötig, vielleicht entstanden aus falscher Schreibung: wenn man die schwedische Übersetzung von Hagberg liest, in der die Namen zu Cass. und Casc. verkürzt werden, so pflegt man sie zu verwechseln. Shakespeare muss die Schwäche gemerkt haben, denn er macht sich die Mühe, verschiedene Charakteristiken von Casca zu geben, ohne uns für ihn interessieren zu können. Er soll plump sein; er trägt Klatsch herum; andere behaupten, er sei ein Querkopf und verstelle sich. Und dann fällt er fort.

Decius (Decimus) Brutus kann ich nicht packen, und der Nebenpersonen sind so viele, dass man sie nicht auseinander halten kann. Das hat der Dichter vielleicht auch nicht verlangt, er wollte nur, wie unsere heutigen Direktoren, den Theaterzettel voll haben. Und man tut Shakespeare einen schlechten Dienst, wenn man seine kleinen Fehler rühmt.

In den „Beiden Veroneser“ hat er (wie Hagberg anmerkt) zwei Eglamorer auf die Bühne gebracht. „Vielleicht hat Shakespeare vergessen, dass er am Anfang des Stückes diesen Namen einem von Julias Freiern gegeben hat.“ So etwas kommt vor!

Gollancz glaubt, Shakespeare habe in JULIUS CÄSAR denselben Lapsus begangen, da Lucius ein Mal mit Lucilius verwechselt wird. Dann nehme ich mir die Freiheit, zu glauben, dass die beiden Cinna in CÄSAR auch von ungefähr entstanden sind.

Das sind Kleinigkeiten, die der Regisseur berichtigen kann, ohne dass rauflustige Kritiker ihn wegen Heiligtumsschändung überfallen dürfen.

Eine kleine Szene hat mich besonders gefesselt, weil sie gut gemacht ist: die dritte Szene des vierten Aktes. Brutus kommt zu einer Auseinandersetzung mit Cassius. Diese Szene ist lehrreich, weil sie den Typus für einen Streit bildet.

Cassius hat Geld erpresst und Ämter verkauft. Brutus sagt ihm das ins Gesicht. Cassius leugnet erst die Tatsache (typisch!): „Mach' ich hohle Hände?“ Als er sich nicht mehr herausreden kann, beruft er sich darauf, dass er „erfahrner, älter, fähiger ist, Bedingungen zu machen“. Brutus kann darauf nicht eingehen. Cassius: „Ich bin's.“ Brutus: „Ich sag', Ihr seid es nicht.“ Dann geht man zu den Scheltworten über. Brutus: „Geht, leichtgesinnter Mann!“ Dann fangen sie an zu prahlen; und darauf folgt die Kabbelei. Cassius: „Ich sagt, ein ält'rer Krieger, nicht ein bess'rer.“ (Da lügt er.) „Sagt' ich, ein bess'rer?“ (Hier haben sie beide die gefallenen Worte vergessen.) Brutus antwortet, wie man pflegt, wenn der Zank den Höhepunkt erreicht hat: „Und hättet Ihr's gesagt, mir gilt es gleich.“ (Nachher kann man das leicht sagen!) Dann schämen sie sich, werden traurig und versöhnen sich schliesslich.

Was hat Shakespeare mit dieser Szene gemeint? Dass Cassius nicht ohne Selbstsucht in seinem

Streben nach Freiheit war, aber Brutus. Oder dass ganz einfach alle Menschen, auch die grössten, mit Schwächen behaftet sind, und dass ein Mensch ohne Schwächen eine Unwirklichkeit ist. Selbst Cäsar konnte der Dichter nicht zu einem Gott machen, aber darum hat er ihn nicht etwa herabgezogen. Cäsars Heldentaten werden als bekannt vorausgesetzt und nun sehen wir den Menschen, der uns interessiert.

David Hume schreibt noch nach 1754 in seiner History of England: „Wenn man Shakespeare als einen M a n n betrachtet, geboren in einer rohen Zeit, erzogen in den einfachsten Sitten, ohne Bildung weder des Lebens noch der Bücher, dann muss man ihn für ein Wunder halten; sehen wir ihn als D i c h t e r an, der einem verfeinerten und intelligenten Zuhörer ein artiges Vergnügen (proper entertainement) schenken muss, so müssen wir das Loblied einschränken. Wir beklagen, dass in seinen Kompositionen so viel Willkür und selbst Unsinn (absurdities) oft die lebendigen und bewegten Szenen stören; und zugleich bewundern wir die Schönheiten vielleicht um so mehr, weil sie von solchen Verunstaltungen umgeben sind. Eine treffende Eigentümlichkeit des Gefühls, angebracht bei einem einsamen Charakter, findet er oft wie in Inspiration; aber a reasonable propriety of thought (schwer zu übersetzen; also gekünstelt) kann er nicht lange halten. An nervösen und pittoresken Ausdrücken wie auch Beschreibungen fliesst es bei ihm über, aber vergeblich suchen wir die Reinheit und Einfachheit der Diktion. Seine absolute Unkenntnis aller Bühnenkunst . . .“

Macbeth

Als ich um 1880 MACBETH im Schwedischen Theater unter Josephson sah, wirkte das Drama entschieden peinlich. Es ist ja gut gemacht: der Ehrgeiz ruft den ersten Mord hervor, an Duncan; die nächste Konsequenz wird die Entleibung der beiden Kämmerlinge; das zieht als Notwendigkeit nach sich: das Forträumen des gefährlichen Zeugen: Banquo; aber neue Zeugen treten als Rächer auf; Macduff entkommt allerdings, aber seine Frau und seine Kinder werden von Macbeth erwürgt.

Dieses simple Morden ist zu elementar für uns, ist etwas Räubergeschichte, spielt auf einer niedrigeren Ebene als wir gewohnt sind; und Shakespeare hat in andern Dramen, besonders im OTHELLO, mit höheren Gleichungen gearbeitet, dem psychischen oder Seelenmord.

Auch die Charaktere sind zu einfach oder auch unklar. Duncan ist edel, unverstellt, sorglos; aber Banquo ist auch edel, Macduff ohne Fehler, und der Thronfolger Malcolm ein richtiges Muster. Sie sind abstrakt, schwer zu unterscheiden, oder was wir Schablone nennen; interessieren darum nicht persönlich, sondern nur als Werkzeuge der Rache (der Gerechtigkeit).

Aber auch Macbeth selbst und seine Lady sind zu hastig entworfen. Macbeth wird in der zweiten Szene des ersten Aktes ein tapferer und treuer Vasall genannt, König Duncans Vetter. In der dritten Szene trifft er die Hexen: die brauchen nur mit der Krone zu winken, und er hat (nachdem die ersten beiden Weissagungen eingetroffen sind) den Mordplan fertig. Lady Macbeth erhält in der fünften Szene des ersten Aktes, ohne vorgestellt

zu werden, einen Brief von ihrem Manne über die Situation und sie ist sofort zum Mord bereit.

Dann beginnt es sich zu verwickeln. Die Lady stachelt den Mann an, ist grob zu ihm, nennt ihn feige. Die fünfte Szene schliesst damit, dass Macbeth zu überlegen anfängt, während die Lady sagt: „Lass' alles andre mir", ohne dass man erfährt, was das andere ist. Der erste Akt endet mit einem etwas verworrenen Plan, der nicht erkennen lässt, wer den Mord selbst übernommen hat. Die Lady ist allerdings auf den Einfall gekommen, die beiden Kämmerlinge mit Wein zu betäuben, um ihnen dann die Schuld aufzuladen. Und dann sagt sie:

> Was können du und ich dann nicht vollbringen
> Am unbewachten Duncan?

Macbeth antwortet:

> Wird man nicht glauben,
> Wenn wir mit Blut die zwei Schlaftrunknen färben,
> Die Kämmerling', und ihre Dolche brauchen,
> Dass sie's getan?

Die Gatten scheinen beschlossen zu haben, die Tat gemeinsam auszuführen.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes erscheint die Lady allein. Sie spricht davon, dass die Diener schlafen und dass sie Macbeth, den man aus dem Schlafzimmer rufen hört, die Dolche bereit gelegt hat. Die Lady erwähnt eine wichtige Nebensache, die leider in eine Paranthese gekommen ist: Sie ist im Schlafzimmer gewesen und hätte selber den König ermordet, wenn sie nicht plötzlich gesehen, dass „er ihrem Vater glich". Was will diese Paranthese sagen? Will sie zeigen, dass die Lady menschliche Gefühle besitzt, obwohl sie mit ihrer sogenannten Stärke geprahlt hat, als sie erklärte, sie würde ihren Säugling morden, wenn es sich um eine Krone handle. Die Lady zeigt

sich hier als eine gewöhnliche Prahlerin, welche die furchtbaren Eigenschaften nicht besitzt, die sie sich zugeschrieben hat.

Dann kommt Macbeth mit blutigen Händen und voller Gewissensqual. Das Stück ist nämlich während der Hamletperiode geschrieben, und Lord wie Lady leiden an Philosophie der Unentschlossenheit. Aber Macbeth hat seine Rolle vergessen und bringt die Dolche heraus, die er hätte drinnen lassen sollen. Jetzt ist die Lady wieder stark: sie, die eben so weichherzig war, dass sie den König nicht morden konnte, nennt Macbeth weichherzig, weil er nicht noch ein Mal zurückgehen kann. Die Lady bringt also selber die Dolche zurück und verspricht, die schlafenden Kämmerlinge mit Blut zu bestreichen. Nach einer Weile kommt sie mit blutigen Händen wieder; aber sie hat die Pagen nicht ermordet.

Die dritte Szene des zweiten Aktes beginnt mit dem Pförtner, den Schiller änderte und andere haben streichen wollen. Da ich jetzt gelesen habe, dass Shakespeare an dieser beispiellosen Roheit unschuldig sein soll, schlage ich auch Streichen vor. Die Szene ist unwahrscheinlich, denn kleine Leute lästern nicht; als ich sie um 1880 im Schwedischen Theater hörte, fand ich sie nicht lustig, obwohl ich damals nichts gegen einen grobkörnigen Scherz hatte.

Nach dem Pförtner kommen Macduff und Lenox; dann tritt Macbeth auf. Macduff geht zuerst ins Schlafzimmer und kommt sofort zurück mit der Nachricht vom Morde. Während Macduff jammert, gehen Macbeth und Lenox hinein; Macbeth ermordet aus scheinbarer Wut über die furchtbare Tat die beiden Kämmerlinge. Die Lady will ohnmächtig werden, aber nichts kann den Verdacht entfernen. Der Thronfolger Malcolm und sein

Bruder Donalbain fliehen nach England und nach Irland; durch diese Flucht machen sie sich verdächtig, und das Drama bekommt den Geschmack eines Intrigenstückes.

Obwohl nun die Lady nichts getan und niemanden ermordet hat, bekommt sie doch ihre grosse Szene in der ersten des fünften Aktes. Diese Szene wird geliebt von Solospielerinnen, welche die Schlafwandlerin als Massenmörderin aufzufassen pflegen, die jetzt von Gewissensqual gepeinigt wird. Hat Shakespeare mit seiner gewöhnlichen Humanität gemeint, dass die Lady menschliche Gefühle besitzt, dann soll sie nicht als Muster von Grausamkeit und Unmenschlichkeit gespielt werden. Sie hat sich durch ihr Geschwätz schlimmer gemacht als sie ist; und da sie ihren bösen Willen auf ihren Mann übertragen hat, so bereut sie und nimmt sich schliesslich das Leben. An Banquos Ermordung hat sie auch keinen Teil, denn die wird von gedungenen Mördern ausgeführt.

Einen ungewöhnlich aufgeklärten Arzt hat Shakespeare hier auftreten lassen, der durchaus nicht Materialismus und Zoologie bei Giordano Bruno studiert hat. Als er den Schlafwandel beobachtet, verschreibt er kein Rezept auf Bromkalium, sondern erklärt, dass er nicht helfen kann, und lehnt den Auftrag ab:

> Sie bedarf
> Des Beichtigers mehr noch als des Arztes. — Gott,
> Vergib uns allen!

Lady Macbeth ist schön, ist liebenswürdig (sagt Duncan), eine gute und getreue Gattin, hat Kinder besessen, die sie selbst gesäugt hat. Macbeth redet sie mit dem nicht allzu gewöhnlichen Wort an: Geliebte. Er benutzt auch die Worte: Liebes Kind,

beste Freundin! Als Macbeth den Tod seiner Gattin erfährt, ist er schon ausserhalb unserer Regionen und wartet nur darauf, dass „Birnams Wald anrückt auf Dunsinan"; darum wird er zornig und sagt, sie sterbe ungelegen. Das braucht er aber nicht zu meinen, denn er hat sich sehr zärtlich gegen seine Frau gezeigt, als er mitten in Rüstungen den Arzt über ihre Krankheit konsultiert. Und niemals spricht er den berechtigten Vorwurf gegen sie aus, dass sie ihn zu den Mordtaten inspiriert habe. Das aber kann tiefere Ursachen haben, die wir gleich sehen werden!

In dieser Tragödie tritt, wie in HAMLET, eine Kommutation von Pathos ein. Macbeth ist anfangs nicht böse, sondern führt in seinen Adern „Milch der Menschenliebe", aber die Lady ist entschieden böse; durch Transfusion überführt sie ihren bösen Willen auf den Mann, und zwar durch die gewöhnlichen Mittel: lügnerische, giftige Worte: du bist kein Mann (!), du liebst mich nicht usw. Als sie ihre Bosheit in den Mann verpflanzt hat, scheint sie von ihr befreit zu sein, wird weich, fühlt Gewissensqual und raubt sich das Leben, während der Gatte ihr Pathos aufnimmt und es zu einer furchtbaren Kraft entwickelt, wie es die eines wilden Tieres ist. Schliesslich kann er nicht mehr leiden, sondern wird nur böse.

Aber hinter all diesem Bösen, dessen Probleme Shakespeare so oft behandelt, zeigt er eine Perspektive, die über die menschlichen Leidenschaften hinausgeht, etwas anderes, was die Tragiker der Antike immer in Rechnung zogen: sie nannten es die Götter, aber wir nennen es böse Mächte. Das sind die Hexen. Das ist kein szenischer Apparat, um the mob zu ergötzen, sondern sie treten vier verschiedene Male auf, leiten die ganze Handlung,

besorgen die Intrige, kann man sagen. Eigentümlich ist, dass Lady Macbeth sie niemals sieht, keinen Antrieb von ihnen empfängt; nur ihres Mannes Brief über die ersten beiden Begegnungen auf der Heide unterrichtet sie von deren Dasein. Und darum ist es möglich, dass Macbeth ihr es nicht als Schuld anrechnet, dass sie ihn gestachelt hat.

Wenn wir jetzt den Begriff Schuld in Shakespeares Tragödie einführen, so hören wir niemals, wie die Mörder sich mit der modernen pear-soap Erblichkeit reinwaschen, die wir in unserer Jugend nur bei unerklärlichen Fällen benutzten und dann Nacharten nannten. Sie beschuldigen auch nicht einander oder andere, leugnen nicht die Tatsache, sondern leiden unter der Last des Verbrechens. Die Lady wird sogar so gefühlvoll, dass sie sich wegen Gedankensünde bestraft.

Macbeth glaubt von bösen Mächten besessen zu sein und handelt beinahe unfrei, missbilligt fast immer seine Handlungsart. Im letzten Akt ist die Reue in Abscheu gegen ihn selbst und in Raserei gegen das Schicksal übergegangen. So sagt er in seiner letzten Szene zu Macduff:

Mit Blut der deinen
Ist meine Seele schon zu sehr beladen . . .
Mein Leben ist gefeit . . .
Und keiner trau dem Gaukelspiel der Hölle (den Hexen).

Ziehen wir nun die Wurzel aus den Hexen und sehen wir dann, was unter dem Wurzelzeichen zurückbleibt.

Die Tragödie beginnt mit den Hexen; das ist bedeutungsvoll. Sie sprechen nicht viel; aber sie erwähnen Macbeths Name, und sie sprechen die Formel für die Natur des Urbösen aus: „Schön ist wüst, und wüst ist schön“. Das heisst in der

Bibel: Wehe denen, die das Böse gut und das Gute böse nennen. (Und dies Zeichen des wilden Tieres führte er an der Stirn, der Dichter der Dornrose, Almquist. Das ist das ganze Geheimnis mit Almquist, und das erklärt sowohl das Schweigen, das von einer Seite seinen Namen grüsst, wie den Jubel, der sich aus den Abgründen zu seinem unverdienten Lob erhebt.) In der dritten Szene des ersten Aktes kommen die Hexen wieder. Nachdem sie einige Untaten erzählt haben, die noch im alten Landgesetz bestraft wurden und deren Natur man in der Dämonologie suchen kann, nicht in Shakespeares Phantasie, wird Macbeths Ankunft angekündigt. Er kommt mit Banquo, der die Hexen zuerst *sieht*, die Weibern gleichen, aber eingeschrumpft sind, welke Lippen haben und Bärte tragen. Nun sprechen die Hexen ihre drei Weissagungen aus: Macbeth soll Than von Glamis, Than von Cawdor und König von Schottland werden. Banquo soll Vater von Königen werden.

Ist Shakespeare in dieser Tragödie in antike Vorstellungen hineingeraten? Ist dies das Orakel des Ödipus, das den Willen der Götter verkündet: Ödipus, selbst unschuldig, muss nach dem Gesetz des Schicksals seinen Vater töten und seine Mutter ehelichen? Ein Kommentator sagt nein! Macbeth ist ein Christenmensch. Er lebt unter Eduard dem Bekenner (ums Jahr 1000); die Hexen sind Versucherinnen, denen man widerstehen kann und die bekämpft werden sollen. Aber nun treffen die beiden ersten Weissagungen sofort ein, und als die dritte, die Krone, auf sich warten lässt, sucht Macbeth sie auf unerlaubten Wegen zu erreichen.

Macbeth ist so weit gekommen, dass Banquo fortgeräumt ist; aber dessen Sohn Fleance ist geflohen und den hat die Weissagung als König bezeichnet;

da haben wir eine neue Figur, entlehnt von der Musik, die „Verhaltung“ heissen könnte: Macbeths Königsmotiv ist noch da, aber in der Person des Fleance, den Übergang zur Auflösung bildend.

Macbeth wird unruhig und sucht die Hexen auf, um sich Gewissheit zu verschaffen. Jetzt tritt Hekate auf, die Mondgöttin, die Königin der Gespenster, aus der griechischen Mythologie, aber entschieden christlich gemacht, vom Feinde der Menschheit, Gottes Widersacher, dem Satan, adoptiert: „Mein Gewerb ist einer unsterblichen Seele Verderb“, sagt sie; und sie befiehlt einen Zaubertrank zu kochen, der in Macbeth alle Teufelsgeister wecken soll.

Dem Tod und Schicksal sprech' er Hohn (Hybris, griech.),
Nicht Gnad' und Furcht soll ihn bedrohn;
Denn, wie ihr wisst, war Sicherheit
Der Menschheit (Christentum) Erbfeind jederzeit.

Macbeth kommt nicht jetzt, aber am Anfang des vierten Aktes. Da ist der Hexensabbath, und der Trank ist gebraut. Als Macbeth jetzt fragt, erhält er Antwort, aber infernalische, und schlechten Rat:

Sei blutig, kühn und frech; lach' aller Toren:
Dir schadet keiner, den ein Weib geboren;
Kein solcher kränket Macbeth.

Ganz richtig, aber Macbeth kann von Macduff getötet werden, weil der aus dem Mutterleib geschnitten ist.



Sei löwenkühn und stolz; nichts darfst du scheuen,
Wer tobt, wer knirscht, und ob Verräter dräuen:
Macbeth wird nie besiegt, bis einst hinan
Der grosse Birnams-Wald zum Dunsinan
Feindlich emporsteigt.

Dann muss er Banquos acht Abkömmlinge mit Kronen schauen, und dann verflucht er diese Unglücksstunde im Kalender.

Nun, das ist mehr als Weissagung, das ist auch mehr als Versuchung, das ist Eingebung oder Be-

sessenheit. Vielleicht hat die Calvinische Prädestination dem Dichter vorgeschwebt, aber dagegen spricht seine rein katholische Auffassung von Eduards des Bekenners Heilkraft. Die dritte Szene des vierten Aktes spielt nämlich nicht in Schottland, sondern in England: das wird leicht übersehen und kann zu Missverständnissen führen, da Macduff und Malcolm von dem guten König sprechen, der die Krankheit (the evil = Skrofeln?) durch Berührung heilt. Dieser König ist Eduard der Bekenner.

Was in der dritten Szene des vierten Aktes von König Eduards Heilkraft erzählt wird, an das glaubte Shakespeare, denn sonst hätte er es etwas lächerlich gemacht; und er konnte um so eher daran glauben, als seine Zeitgenossin Elisabeth dieselbe Wunderkraft wie Eduard besass. Hagberg gibt als allgemeinen Glauben an, dass die Königin bei einem Besuch in Kenilworth neun Kranke geheilt habe.

Shakespeare ist im Alter von vierzig Jahren aufgeklärt gläubig und hat hinter Dingen und Erscheinungen die lenkenden Mächte entdeckt, welche die Schicksale der Menschen ordnen. Sind die Hexen allegorische Figuren, so sind sie für den Dichter Vertreter des positiv Bösen geworden, das er nie geleugnet hat. Und die Schrecken, die er mit vierzig Jahren durchgemacht haben muss, sind in HAMLET, CÄSAR, MACBETH zu spüren. Macbeths letzter Ausbruch nach dem Tode der Frau ist ein Schrei der Verzweiflung über das ganze Dasein, und wahrscheinlich eine Beichte, da er nicht recht ins Stück gehört.

> Sie hätte später sterben können — es hätte
> Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden. —
> Morgen, und morgen, und dann wieder morgen,
> Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag,

Zur letzten Silb' auf unserm Lebensblatt;
Und alle unsre Gestern führten Narrn
Den Pfad des stäubigen Tods. — Aus! kleines Licht! —
Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
Sein Stündchen auf der Bühn' und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
Von einem Dumpfkopf, voller Klang und Wut,
Das nichts bedeutet.

Macbeth ist kein Ungeheuer; wie Hamlet und Brutus ist er ein Grübler und gläubiger Zweifler. Er besitzt völlige Gewissheit von Gott, dem Leben nach diesem, der Wiedervergeltung.

Seine Feinde geben jedoch ein anderes Bild von ihm, das dem Original nicht gleicht. Macduff zeichnet ihn so: „Nicht in Legionen der grausen Höll ist ein verruchter Teufel, der Macbeth überragt." Malcolm gibt die überraschende Auskunft, dass Macbeth „blutig, wollüstig, geizig, falsch, betrügerisch, jähzornig, hämisch" ist. Wenn man ein solches Signalement bekommt, das aufs Original nicht passt, so wird man etwas verlegen, denn Macbeth ist im Stücke niemals als wollüstig oder geizig aufgetreten. Dieselbe Bemerkung habe ich gegen Horatio gemacht, der nach Hamlets Behauptung einen „munteren Sinn" besitzen soll, den er jedoch im Stücke niemals zeigt. Von Casca in CÄSAR werden auch lange Charakteristiken gegeben, die mit dem Original nicht stimmen. Muss man glauben, dass das Inadvertenzen, Unachtsamkeiten, Nachlässigkeiten sind? Oder ist Shakespeare so tief gegangen, dass er schildern wollte, was der Mensch ist und was er scheint, dem Freunde und dem Feinde? Oder gehören diese Escapaden zu dem, was ich unvollendete Intentionen oder Fehlgeburten nenne?

Ein Beispiel aus eigener Erfahrung öffnete mir die Augen für diese Art von Ellipse (Verkürzung)

in der Konzeption. Der deutsche Übersetzer von OSTERN fragte mich, ob dies ein Versehen sei oder etwas bedeute. Das Mädchen Eleonore fragte den Knaben Benjamin, der in Latein durchgefallen ist, wie der lateinische Lehrer heisst. Der Knabe antwortet: „Lektor Algren!“ Eleonore: „Ich werde daran denken.“ Später erinnert sie sich wirklich des Namens, und ich glaube, dass der Dichter beabsichtigte, den Lehrer später als eine Art Vorsehung auftreten zu lassen. Ich sage, „ich glaube“, denn der Vorgang des Dichtens ist mir noch ebenso geheimnisvoll wie vor vierzig Jahren: ob er mit bewusster kalter Berechnung geschieht oder nicht. Nun, ich antwortete dem Übersetzer, es sei wohl ein Versehen. Als er dann Streichen vorschlug und ich streichen wollte, konnte ich es nicht. Ich hatte den Eindruck, dass es stehen bleiben müsse; und nun begann ich zu fragen, warum es stehen bleiben solle und was das bedeute. Ich fand denn, dass es fehlte, wenn es fortgenommen würde; dass es der Darstellung den Schein von Wirklichkeit gab, wenn es stehen blieb, denn es erinnerte an der Menschen gewöhnliche Art, in der Stunde der Not tausend Projekte zu entwerfen, von denen nur ein Teil ausgeführt wird. Es blieb also stehen, und ich nannte es eine unvollendete Intention.

Möglich ist, dass Laertes Revolution, die in HAMLET niemals ausgeführt wird, ein solcher „harmoniefremder Ton“ ist, der mit einem „Querstand“ (siehe Harmonielehre) schliesst, gegen die Regel, aber von Wirkung.

Die Szene im vierten Akte von MACBETH, wo Malcolm sich selbst belügt, um Macduffs Treue zu prüfen, ist von eigentümlicher Wirkung. Er zeiht sich aller Laster, und man weiss nicht, was man glauben soll; man fühlt sich eine ganze Weile

auf falscher Spur, bis die Überraschung aus dem versiegelten Paket herausspringt. Es ist ein hors d'œuvre oder Zwischengericht, wie der typische Streit zwischen Brutus und Cassius in CÄSAR; die könnten fortfallen, würden aber vermisst werden. Dies ist es, was man „Shakespeare" nennt.

In MACBETH hat man auch sonst noch „Shakespeare" in einigen Reihen. Da sind zwei Mörder von Beruf, die ja nicht so hochstehende Individuen sind, dass sie persönliche individuelle Züge besitzen könnten, die sie menschlich machen oder verschieden voneinander. Damit diese nicht blosse Komparsen werden, hat Shakespeare sie wenigstens die Wahl des furchtbaren Berufs motivieren lassen.

ZWEITER MÖRDER
Mit hartem Stoss und Schlag hat mich die Welt
So aufgereizt, dass michs nicht kümmert, was
Der Welt zum Trotz ich tue.

ERSTER MÖRDER
Und ich bin einer,
So matt von Elend, so zerzaust vom Unglück,
Dass ich mein Leben setz' auf jeden Wurf,
Es zu verbessern oder los zu werden.

Ihre Biographien zu erzählen, dazu kommen sie nicht; nur dazu, dass sie Motive haben, die nicht entschuldigen, aber erklären. Das ist was wir „Shakespeare" nennen, ohne dass man genau sagen kann, was es ist.

Eine andere Szene, die zweite im vierten Akte, ist etwas unklar. Nun sagt Gollancz, dass keiner von Shakespeares Texten so entstellt sei wie MACBETH. Vielleicht ist diese Szene also verdorben, denn, obwohl schön gedacht, ist sie nicht gelungen. Macduff ist auch zuerst nach Fife geflohen, dann nach England, um bei König Eduard Hilfe gegen den neuen Tyrannen von Schottland zu suchen.

Nun tritt in Fife (man beachte Lady Macbeths Monolog: „Der Than von Fife hatte ein Weib: Wo ist sie nun?“) Lady Macduff auf, ihr kleiner Sohn und Lord Rosse. Die Lady ist zornig, weil der Mann ohne Abschied geflohen ist. Rosse sucht sie zu beruhigen und geht. Jetzt kommt es zu einem Gespräch zwischen der Mutter und dem kleinen Jungen, das schön und gut anfängt:

LADY MACDUFF:
Hör, Kind, tot ist dein Vater;
Und was fängst du nun an? Wie willst du leben?
SOHN:
Wie Vögel, Mutter.
LADY MACDUFF:
Was, von Würmern, Fliegen?
SOHN:
Nein, was ich kriegen kann; so machen sie's.

Die Mutter will den Jungen wohl prüfen, denn der Vater ist nicht tot, und der Knabe wendet auch ein: „Mein Vater ist nicht tot, was du auch sagst.“ Nun setzt die Mutter den schlechten Scherz, der sie zu einer simplen Person stempelt, fort: „Wo kriegst du nun 'nen Vater her?“ Hier platzt die Blase und stinkt. Der kleine Junge hört auf Kind zu sein und spricht eins zwei drei wie der Tollkopf in GLEICHES MIT GLEICHEM: „Nun, wo kriegst du 'nen Mann her?“ Die Mutter antwortet wie eine Hökerin: „Ei, zwanzig kauf' ich mir auf jedem Markt.“ Das mag noch hingehen, denn sie ist ein rohes Weib, aber jetzt beginnt der Junge Witze zu machen, wie einer von den Narren und spricht so altklug und zynisch, dass es sinnlos wird.

Ein Bote tritt ein und bittet die Lady, mit dem Kinde zu fliehen. Da wird sie verständig: „Dies

ist die irdische Welt, wo Böses tun oft löblich ist und Gutes tun zuweilen schädliche Torheit heisst". Die Mörder kommen. „Wo ist euer Mann?" Lady: „Nicht, hoff ich, an so ungeweihtem Platz, wo deinesgleichen ihn kann finden." Mörder: „Er ist ein Verräter!" Sohn: „Du lügst, strupp-köpfiger Schurke!" Der Junge wird niedergestochen, und sein letzter Gedanke ist die Mutter: „Mutter, ich bitte dich, lauf' fort!" Die Mutter läuft wirklich vom Kinde fort und macht sich desselben Vergehens schuldig, das sie eben dem Manne vorwarf; ganz wie es mit Lady Macbeth geschah; alle beide sind Schwätzerinnen, aber Lady Macduff ist von einer unglaublichen Gemeinheit.

Die Szene ist nicht gelungen, und ich glaube nicht, dass Shakespeare diese Worte dem Kinde in den Mund gelegt hat, denn Kinder versteht er zu schildern. Nun sagt Hagberg auch, auf Seite 17 habe Hunter die Repliken zwischen Macbeth und der Lady anders verteilt, wodurch der Sinn sich bedeutend ändert. In diesem Fall kann ja auch eine Verwechslung stattgefunden haben; dann hat die Mutter ursprünglich die Zynismen gesagt und nicht das Kind. Aber das ist nur eine Vermutung.

Ich will nur warnen vor einer blinden Bewunderung von allem, was in Shakespeare steht, denn dann kann man verleitet werden, Dummheiten zu bewundern, die von andern hineingesetzt sind. Und auch möchte ich davor warnen, ein Drama Shakespeares schnell zu lesen, denn es ist so ungeheuer reich, dass ein unendliches Blättern nötig ist, hin und her, um alle Fäden des Gewebes zu fassen. So habe ich in einem Kommentar gelesen, dass Lady Macbeth König Duncan ermordet, obgleich sie es nicht tut. In dem schwedischen Buch „Shakespeare und seine dramatischen Arbeiten", haupt-

sächlich nach einer Arbeit von Eduard Hülsmann, lese ich, dass Macbeth Macduffs Weib und Kind erwürgt. Im Drama wird zuerst von einem Mörder ein kleiner Sohn erstochen, worauf die Mutter flieht. In einer früheren Szene hat jedoch Macbeth erklärt, dass er Fife erobern und Macduffs Gattin und Kind übers Schwert springen lassen werde. In der dritten Szene des vierten Aktes erzählt Rosse dem Macduff, Macbeth habe seine Burg (Fife) eingenommen und Weib und Kind ermordet. Aber von Erwürgen steht da nichts. Wo der Erklärer das Erwürgen her hat, weiss ich nicht; ich habe gesucht, aber nicht finden können; doch ist es möglich, dass es im Text steht, denn ich weiss, dass bei jeder Lektüre neue Stellen hervortreten und alte sich verbergen, als wollten sie den Wanderer foppen und irreführen.

Ein anderes Lob, das man an Shakespeare nicht verschwenden darf, ist, dass er scharf alle Nebenpersonen zeichnet. Das ist nicht wahr, aber das schadet nichts, denn die Hauptpersonen müssen hervortreten auf dem matten Hintergrund der andern. Donalbain, Lenox, Rosse, Menteth, Angus, Cathness, Fleance, Siward, Seyton sind schwache Skizzen, schematische Sprachrohre; das müssen sie sein, aber man soll nicht behaupten, dass sie individualisiert sind, wenn sie es nicht sind.

Es gab einen alten beständigen Tadel gegen Shakespeare, der jedoch jetzt aus dem Brauch gekommen ist: das ist der Vorwurf, er motiviere mangelhaft. Der Vorwurf ist richtig und nicht richtig. Für einen schnell denkenden Menschen wirkt eine ausgeführte Motivierung ermüdend, heisst auch Zeigestab, während eine blosse Andeutung eine Artigkeit gegen den Zuhörer ist, ein Vertrauen, das man in dessen Intelligenz setzt. Macbeths Cha-

rakterveränderung — aus dem tapfern Krieger, dem würdigen Vasall, dem Bräutigam Bellonas, mit einer Natur voll Milch der Menschenliebe („Was recht du möchtest, das möchtest du rechtlich.“) wird er ein Massenmörder — ist motiviert durch die Einflüsterungen der Hexen, die böse Gedanken oder Mächte sind, und durch die stachelnden Worte seiner Frau. Lady Macbeths Charakterveränderung — aus einer gewissenlosen Mörderin in eine an Gewissensqual leidende, arme Frau, die sich das Leben nimmt — ist weniger motiviert oder, richtiger, überhaupt nicht. Da fehlen vielleicht einige Szenen; oder der Dichter hat sie als Prahlerin gedacht, die nur in Gedanken zu sündigen vermag, aber vor der Tat zurückschreckt. Dann würde sie ihre Motivierung in sich selber tragen.

MACBETH gehört zu Shakespeares dritter Periode: 1601—1610; mit dieser Epoche entwickeln sich die Charaktere, die vorher still standen. Daran mag sich der Schauspieler erinnern; und zu dieser Periode gehören: Cäsar, Hamlet, Ende gut alles gut, Othello, Gleiches mit Gleichem, König Lear, Macbeth, Antonius und Kleopatra, Timon, Coriolan.

Othello

OTHELLO wird kaum Repertoirestück werden, weil der Stoff quälend ist. Verhältnismässig unschuldige Menschen gequält werden sehen, ist nicht erbaulich, denn man wird in Versuchung geführt, das Dasein des guten und gerechten Gottes zu bezweifeln. Der Dichter ist ja selber Vorsehung in diesem Fall und er übt allerdings die Gerechtigkeit, dass der Bube zur Tortur verurteilt wird; aber das kann Desdemona nicht das Leben wiedergeben, und an ihrem Tod bleibt etwas ungesühnt.

Die Sache wird auch dadurch verschlimmert, dass man das Stück verstümmelt und wichtige Nebenumstände streicht; die zeigen, dass die handelnden unschuldigen Personen doch eine relative Schuld besitzen, und dass auch der Bube ein Motiv für seine Handlungsart hat.

Jago, den Shakespeare mit einem geheimen Vergnügen schildert, dessen zynische Weltanschauung eine Seite von des Dichters eigenem Seelenkomplex zu bilden scheint, oder eine momentane Betrachtungsart während einer Epoche der Entwicklung — Jago ist kein Urspitzbube, der seine Lust am Bösen findet, des Bösen wegen, sondern gleicht dem motivierten Mörder in MACBETH, der „vom Unglück zerzaust ist". Er hat Feldzüge gemacht, Schwadronen geführt, auf Rhodus, Cypern und anderen Orten, aber er bleibt ein Unteroffizier; ein Wicht, ein Rechenknecht wird ihm vorgezogen, der keine Erfahrung hat, aber Mädchen nachläuft. Doch in der Hoffnung und im Warten auf Beförderung muss er ja seinen Kummer unterdrücken und sich gut mit den Vorgesetzten stellen, wie andere tun müssen. Grüblerisch wie Hamlet, Brutus, Macbeth, sinnt er über seine Person: „Ich bin nicht, der ich bin."

Recht aufrichtig jedoch von Natur, verleumdet er sich selbst; und wenn er bekennt, „wenn er Othello dient, so dient er bloss sich selbst“, so ist er nicht schlechter, als die Leute meistens sind. Nun will er erst Leutnant werden und Cassios Stelle einnehmen, darum macht er diesen betrunken: das kann sich ja ein Unteroffizier erlauben. Aber als Unteroffizier hasst er auch Othello als Vorgesetzten; dieser General ist ein Schwarzer, oder ein Farbiger, und da Jago weiss im Gesicht ist, so findet er etwas Unberechtigtes darin, dass dieser ihm vorgesetzt ist. Das ist noch ein Motiv! Dann kommt Jagos grosses Pathos. Er ist mit einer liederlichen Frau verheiratet, der er ein unerlaubtes Verhältnis sowohl zu Othello wie Cassio zutraut. Als Soldat und Mann liegt ihm nichts daran, seine Schande zu verraten: darum bleibt der wichtige Punkt etwas unklar. Hätte Shakespeare Jagos berechtigte Eifersucht klargemacht, so wäre Jago ein Othello geworden und arbeitete mit dessen Pathos. So steht im Text zu lesen, in der dritten Szene des ersten Aktes:

Den Mohren hass ich;
Die Rede geht, er hab in meinem Bett
Mein Amt verwaltet — möglich, dass es falsch:
Doch ich, auf blossen Argwohn, in dem Fall
Will tun, als wär's gewiss.

In der ersten Szene des zweiten Aktes sagt es Jago noch einmal; er ist in Desdemona verliebt, „nicht zwar aus Lüsternheit“,

Nein, mehr, um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich vermute, dass der üpp'ge Mohr
Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern.
Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib.

Es ist also Klatsch in Umlauf gewesen, und Jago wird inwendig ebenso zerfressen wie Othello. Das müsste der Schauspieler hervorheben und dem Dichter dadurch beim Motivieren helfen.

Im selben Monolog erwähnt Jago auch, dass Cassio ihn betrogen habe.

In der zweiten Szene des vierten Aktes sagt allerdings Emilia, Jago tue ihr unrecht, wenn er sie mit dem Mohren in Verdacht habe, aber Emilia ist eine Schlampe und nicht glaubwürdig; ihre Philosophie (dritte Szene des vierten Aktes) ist übrigens echt weiblich, da sie ganz frech behauptet: „Es ist der Männer Schuld, dass Weiber fallen . . . Es war seine Bosheit, die uns Böses lehrte.“ — Dann hat sogar Jago in seiner Verruchtheit schönere Gedanken von der Liebe, wenn er (in der ersten Szene des zweiten Aktes) sagt, dass sogar niedrige Seelen (base men), wenn sie verliebt sind, „sich zu höherer Gesinnung erheben, als ihnen angeboren war.“ Er meint: wenn ein Mann ein Weib liebt, so lehrt er sie nicht etwas Schlechtes.

Emilia ist eine Erscheinung, aber typisch in ihrer unbeschreiblichen Fahrigkeit. Man wird so verwirrt von ihrem Geschwätz, dass man nicht klug aus ihr wird: Wer sie ist, was sie ist, wie sie ist. Das weiss man nicht, weil sie nichts ist. Soll man sich an das kehren, was sie sagt? Das kann man nicht, denn daran kann man sich nicht halten. Sie ist allerdings bei allem dabei, vielleicht am meisten in Gedanken, aber die Worte verraten den stillen Lauf ihrer Gedanken. Zum Beispiel in der dritten Szene des vierten Aktes, wo sie als Kammerfrau Desdemona zu Bett bringt. Die Szene selbst ist so lebendig, als sei sie gesehen (erlebt).

EMILIA

Soll ich Eu'r Nachtkleid holen?

DESDEMONA
Nein, steck' mich hier nur los.
Der Lodovico ist ein feiner Mann.

EMILIA
Ein recht hübscher Mann.

Desdemona macht mit diesem unschuldigen Hinweis auf Lodovico die schlimme Szene, da Othello sie schlug und ihr Verwandter sie verteidigte, wieder lebendig; mit einem Wort, man erfährt in der Zeile, an was sie gerade jetzt dachte, von dem sie aber nicht sprechen wollte. Emilia hat in Lodovico nur den schönen Mann gesehen.

Desdemona korrigiert sie auch mit einem „Er spricht gut". Emilia geht in ihren eigenen Gedanken weiter: „Ich weiss eine Dame in Venedig, die wäre barfuss nach Palästina gegangen, um einen Druck von seiner Unterlippe." Meint sie sich selber, Desdemona oder eine andere? Ich weiss nicht; denn sie weiss es selber nicht!

Dann unterbricht Desdemona das Gespräch mit dem Lied „Singt Weide, grüne Weide"; und dann fragt sie etwas plötzlich: „Glaubst du, auf dein Gewissen sprich, Emilia, dass wirklich Weiber sind, die ihre Männer so gröblich täuschen?" — „Solche gibt's, kein Zweifel", antwortet Emilia sogleich. Desdemona fährt fort: „Tätst du dergleichen um die ganze Welt?" — Emilia antwortet indirekt ja, auf diese Art: „Nun, tätet Ihr's nicht?" Desdemona: „Nein, beim Licht des Himmels!" — Da macht Emilia eine Wendung, ohne zurückzunehmen: „Ich tät es auch nicht bei des Himmels Licht, ich könnt' es ja im Dunkeln." Das ist ja ein Bekenntnis, wie sie in der Frage denkt, und im folgenden Passus tritt Emilia als Emanzipierte auf und predigt Gleichstellung im Laster, nachdem

sie jedoch schlimme Dinge von ihrem Geschlecht gesagt hat. Und dann schiebt sie, wie gewöhnlich, alle Schlechtigkeit auf den Mann. Aber Desdemona ist von anderer Wolle, und in der letzten Replik erklärt sie: wenn sie etwas Schlechtes von ihrem Manne sähe, würde das Beispiel sie abschrecken, sie nicht schlecht machen, sondern gut! Das ist der Grundunterschied zwischen den beiden!

Doch in der letzten Szene, als Jago Emilia niedersticht, kann sie unser Mitleid erregen, weil der Dichter es schade findet um das dumme Ding und ihr einige schöne Worte in den Mund legt.

Jago wird vom selben Pathos getrieben wie Othello, auch wenn Emilia ihm nicht mehr untreu gewesen ist als Desdemona dem Mohren. Der Klatsch hat Jago vergiftet und nun vergiftet er den Mohren mit Klatsch: „Weib gegen Weib!" Hätte Shakespeare den Mohren von dieser Schuld freisprechen wollen, so hätte der Mohr sich frei schwören können: man hätte ihm geglaubt. Nun bleibt die Frage offen.

Dann kommt Desdemona! Sie wird als „fromm", zärtlich, treu geschildert, wenn auch Emilias Lobrede wertlos ist, denn als Frau fühlt sie sich solidarisch und mitschuldig mit jeder andern ihres Geschlechts.

Aber Desdemona ist unvorsichtig und etwas Plaudertasche; gesprächig, sagt sie selbst. Sie küsst Cassio oder lässt sich von ihm küssen, zwei Male. Auch wenn das die Sitte des Landes war (Romeo küsst Julia bei der ersten Begegnung), so nimmt Jago doch Notiz davon und findet es ungewöhnlich.

In der ersten Szene des zweiten Aktes hält sich Desdemona zu lange mit Jago auf, dessen Unteroffizierswitze sie anfeuert und nicht ungern zu hören scheint. Der Dichter lässt sie allerdings erklären,

dass sie sich verstellt („Ich bin nicht fröhlich, doch verhüll' ich gern den innern Zustand durch erborgten Schein"), aber im selben Atemzug reizt sie Jago, „den heillosen, ausgelassenen Schwätzer", fortzufahren.

Desdemonas nachlässige Art gegen Cassio wird von Jago in einem Monolog geschildert, ist also keine Verleumdung: „Er fasst sie bei der Hand: so recht! Flüstert nur! . . . Du hättest deine drei Finger nicht so oft geküsst . . . Sehr gut; gut geküsst! Eine herrliche Verbeugung! . . . Schon wieder die Finger an den Mund! . . ."

Dies hätte sie sich nicht mit dem Leutnant, dem Mädchenjäger, erlauben sollen, da sie die Frau des Generals ist! Desdemona ist unschuldig, aber nicht frei von Verschulden, würde der Richter sagen.

Desdemona pflegt in der Provinz von einer Operettendiva gespielt zu werden, die süss ist. Aber im Text ist Desdemona nicht ganz so süss. Cassio nennt sie allerdings die fromme, dann aber erfährt man, dass „des Generals Frau jetzt General ist" — also Ihre Herrschsucht zu zeigen angefangen hat. Und in der zweiten Szene des dritten Aktes, wo Emilia als Fürsprecherin für Cassio auftritt, prahlt Desdemona mit der Macht, die sie über den Mohren gewonnen hat, obwohl er es ist, der durch die Liebe ihr diese Macht gegeben hat. So sagt Desdemona zu Cassio:

Ich lass' ihm keine Ruh'.
Ich mach' ihn zahm, schwätz' ihn aus der Geduld;
Sein Tisch und Bett soll Beicht' und Schule sein . . .

Das nennt man Gardinenpredigten! Auch ist die Methode, des Weibes Einfluss auf den Mann zu benutzen, eine schlechte Methode, die zur Ver-

dammnis führt. Über Othello vermögen sie nichts; wenn sie aber die Frau als Hebel anwenden, so können sie ihn aus dem Sattel heben. Das ist der gefährlichste Moment in Jagos Taktik, dass er den Mohr mit Desdemonas Einfluss reizt, denn dann fühlt der Mohr, wie Untergebene ihn durch sie beherrschen wollen.

Dass ferner das Verhältnis zwischen Desdemona und Othello nicht so ungetrübt gewesen ist, geht aus einer Äusserung hervor, die Desdemona (in der dritten Szene des dritten Aktes) an Othello richtet:

> Michael Cassio,
> Der für dich warb, und manches liebe Mal
> Wenn ich von dir nicht immer günstig sprach,
> Dich treu verfocht . . .

Dass Cassio als Blitzableiter oder Hausfreund diente, ist auch ein wichtiger Nebenumstand wie der zweite, dass Desdemona „nicht immer günstig" von Othello gesprochen hat (oder dass die Gatten einander „böse waren"). Streicht man das, so bekommt man eine abstrakte Desdemona, die nur süss ist; das aber ist ganz gegen Shakespeares Methode, da er gerade schwache Menschen mit Fehlern schildert.

Und sicher ist Jagos berühmter Ausspruch: „Ich bin ein Nichts, wenn ich nicht lästern darf" eine Übersetzung von Shakespeares eigener Art, Menschen und Leben anzusehen. Übersetzt man critical mit kritisch, so liest man ein Bekenntnis des Dichters, der in Jago eine seiner Inkarnationen gegeben hat, ohne jeden Zweifel, einen Mephistopheles, den er jedoch im letzten Akt hinrichtet. Der Übersetzer (der schwedische wie der deutsche)

hat den Text zu Jagos Nachteil verändert, denn in dem Verse des Originals

For I am nothing if not critical

bedeutet critical nach Gollancz' Wörterbuch dasselbe wie censorius, das ist nicht „lästern" (schwedisch „häckla"), da dieses Wort die Bedeutung von verleumden, schmähen, belügen bekommen hat.

Ohne Desdemona lästern (verleumden) zu wollen, will ich als censorius (Prüfer) wieder an die erste Szene im zweiten Akt erinnern, wo Desdemona sich in einem andern Licht als dem astralen zeigt.

Es beginnt damit, dass Cassio Emilia, Jagos Weib, auf den Mund küsst. Aber Cassio bittet Jago erst um Entschuldigung, denn Cassio ist Florentiner: „Meine Heimat erlaubt so kühnen Brauch der Höflichkeit". Jago ist zu stolz, um sein Missvergnügen zu zeigen, gibt ihnen aber einen kleinen Seitenhieb:

Herr, gäben ihre Lippen Euch so viel,
Als sie mir oft beschert mit ihrer Zunge,
Ihr hättet g'nug.

Desdemona antwortet, sich sofort auf die Seite ihres Geschlechts stellend: „Die Arme spricht ja kaum!" Das ist nicht wahr, denn Emilia ist sehr geschwätzig. Jago antwortet denn auch:

Ei, viel zu viel!
Das merk' ich immer, wenn ich schlafen möchte;
Von Euer Gnaden freilich, glaub' ich's wohl,
Legt sie die Zung' ein wenig in ihr Herz
Und keift nur in Gedanken.

Emilia wird etwas flau und antwortet schlaff:

You have little cause to say so.

JAGO

Geht, geht, Ihr seid Gemälde ausser'm Haus,
Schellen im Zimmer, Drachen in der Küche;

Verletzt Ihr, Heil'ge; Teufel, kränkt man Euch;
Spielt mit dem Haushalt, haltet Haus im Bett.

DESDEMONA

O schäme dich, Verleumder!

Hier hat der Übersetzer (der schwedische wie der deutsche) Zwiebel auf Jagos Lachs gelegt, denn slanderer ist ganz einfach Schwätzer (von skandalon = Ärgernis), und schwatzen ist nicht verleumden, sondern von etwas sprechen, das allerdings wahr ist, aber jetzt gerade nicht vorgebracht zu werden braucht.

Paulus wurde in Athen von den heidnischen Philosophen ein „Schwätzer" genannt, weil er „davon sprach", dass das Heidentum faul und Christus geboren sei: das war die Wahrheit, erregte aber Ärgernis (skandalon). Doch „Ärgernis muss kommen" — zuweilen!

Emilia schlägt nun auf ihn ein: „Ihr sollt mein Lob nicht schreiben." Jago: „Will's auch nicht." Nun müsste Desdemona als anständige Frau die rohe Unterhaltung fallen lassen, aber es juckt ihr, diese Ohrfeigen von Jago zu bekommen, und sie feuert ihn an: „Was schriebst du wohl von mir, sollst du mich loben?" Jetzt antwortet Jago: „Ich bin ein Nichts, wenn ich nicht kritisieren darf!" Das bedeutet: Ich bin zu skeptisch veranlagt und habe zu viel von Emilia gesehen, um eine unbedingte Lobrede über Euch zu halten! Desdemona besteht darauf: „So fang' nur an. — Ging einer hin zum Hafen?"

Dieser kleine Einwurf: „Ging einer hin zum Hafen?" kann bedeuten: entweder ein kleiner Gewissensbiss (dass sie dummes Zeug mit dem Unteroffizier schwatzt, während ihr Mann, der General, mit dem Schiff erwartet wird); oder Shakespeare

bittet beim Zuhörer um Entschuldigung für dieses Intermezzo; oder er will zeigen, dass er den Faden nicht verloren hat, wenn er auch eine Masche fallen liess (er hat immer die Gedanken bei sich, fast immer!).

Jago antwortet: „Ja, edle Frau!“ Cassio hat nämlich kurz vorher einen Edelmann zum Hafen gesandt, um nachzusehen, ob Othellos Schiff angekommen ist.

Nun sagt Desdemona für sich: „Ich bin nicht fröhlich; aber ich will mich ganz anders zeigen, als ich wirklich bin.“ — Warum ist sie nicht fröhlich? Weil ein Sturm Cassios Schiff von Othellos getrennt hat und sie um das Schicksal ihres Mannes besorgt ist. Vielleicht hat Shakespeare mit dieser scheinbar gleichgültigen Plauderszene gemeint, dass Desdemona mit Geschnack sich Zeit wie Unruhe vertreiben will! Er ist ja oft unglaublich subtil und hat eine Absicht mit fast allem. Diese beiden Druckseiten bereiten nicht nur Othellos Ankunft vor, sondern deuten auch an, wie Cassio mit der Ehe des Mohren verstrickt wird, denn in dieser Szene wird die Hätschelei („Er fasst sie bei der Hand . . . flüstert nur . . . Schon wieder die Finger an den Mund . . .“) von Jago beobachtet. Die Trompetenstösse, die des Mohren Ankunft verkünden, unterbrechen die Szene.

Das Geschwätz selber ist etwas dunkel, hätte aber von Desdemona unterbrochen werden müssen, als Jago diese direkte Beschimpfung auf sie loslässt:

> Ist sie braun und nur im Kopfe aufgehellt,
> Kommt bald ein weisser Freund, dem just ihr Braun gefällt.

Aber Desdemona will mehr hören und hört es auch. Hier sieht man, dass sie in ihrem Unver-

stand mit dem Heiligen gespielt hat; und auf Desdemona kann Jagos ungewöhnlich verständiges Wort (in der dritten Szene des dritten Aktes) angewendet werden:

> Wo ist der Palast, wo nicht auch einmal
> Schändliches eindringt? Wessen Herz so rein,
> Dass der und jener schmutzige Zweifel nicht
> Einmal zu Rat sitzt und Gerichtstag hält
> Mit rechtsgemäßer Forschung?

Davon abgesehen, dass Jago eine böse Absicht mit dieser Rede hat, nämlich den Mohren zu vergiften, so ist es entweder unwahrscheinlich, dass er etwas so Nobles sagen kann („schmutziger Zweifel"), das eine indirekte Verteidigung Desdemonas ist (und aller andern Sterblichen, die in besseren Augenblicken über sich stehen und in schlechteren unter sich), oder der Dichter steckt den Kopf durch das Fenster der Rolle und spricht selbst zum Volke.

Aber, angenommen, auch Jago hat seine besseren Augenblicke, so hat der Dichter, vielleicht ohne es zu wollen, den traditionellen Theaterbuben sympathisch gemacht, in der dritten Szene des dritten Aktes, da er erst die Schuld auf sich nimmt:

> Wie's, ich bekenn' es, stets mein Leben quält,
> Fehltritten nachzugehen; auch mein Argwohn oft
> Aus nichts die Sünde schafft . . .

Das klingt zu aufrichtig, um Heuchelei zu sein, mit welcher er den Mohren fangen will.

Und gleich darauf gibt derselbe Jago eine Beschreibung der Eifersucht, die meinen ersten Verdacht bestätigt, dass Jago insgeheim Othellos Pathos hat; dass er schweigend alle Qualen des Mohren gelitten hat.

> Oh, bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht,
> Dem grüngeäugten Scheusal, das besudelt
> Die Speise, die es nährt.

Und dann fügt er, wie aus Erfahrung, die Beobachtung hinzu, dass der betrogene Mann, der sein Los kennt, glücklich ist, wenn er die Falsche nicht liebt. „Doch welche Qualminuten zählt der Mann, der liebt, verzweifelt; argwöhnt und vergöttert!“ Das ist ein vollständiges Bekenntnis, wie es mit Jago und Emilia bestellt ist; und wenn Jago schliesslich ausbricht: „O Himmel, schütze all meiner Freunde Herz vor Eifersucht!“ so hat er sein mörderisches Vorhaben vergessen und stösst bloss einen Schrei berechtigten Mitleids mit sich selber als Mensch und als sein eigener Mitmensch aus! Nachher kommt der Giftmischer nackt und ungeschminkt!

Das geschieht oft bei Shakespeare, dass seine Lösung, die übersättigt ist, zu einem Kristall anschiesst; dann hat die Lösung allerdings aufgehört, aber über den schönen Kristall kann man sich freuen. Jagos kleine Äusserungen von Menschlichkeit sind Diamanten. Und der Schauspieler soll sie nicht wie ein Tartuffe geben, sondern als sogenannte „schwache Augenblicke“; sonst wird er ein Theaterbube oder eine Abstraktion.

Warum Shakespeare das Geheimnis nicht lüftet und dem Zuhörer Gewissheit gibt, wie sich Othello und Cassio zu Jagos Frau verhalten haben, kann daher kommen, dass er die Frage offen halten will, „da man nichts weiss“; oder davon, dass es nach seiner Ansicht so mehr dem Leben gleicht, wo dergleichen selten aufgeklärt, sondern von Katastrophen abgeschnitten wird.

Die ältere Auffassung, dass die legitime Eifersucht eine Abart von simplem Neid oder gemeiner Miss-

gunst sei, ist zu pervers für uns; und sie als eine Geisteskrankheit fassen, die keinen tatsächlichen oder genügenden Grund hat, das ist Zoologie!

In dieser Periode, als Othello entstand, war der Dichter tief ernst, sogar streng: die Nemesis herrscht über die Handlungen des Menschen, jede Saat muss geerntet werden. Und die Frage ist darum, ob der Dichter gemeint hat, des Vaters Fluch verfolge Desdemonas Ehe, da sie sich ohne seinen Willen und ohne sein Wissen mit dem Mohren verheiratet hat und aus dem Vaterhaus geflüchtet ist: „Den Vater trog sie, so mag's dir geschehen.“ Vater Barbantio stirbt auch gebrochenen Herzens, erfährt man im fünften Akt.

Man kommt nicht dazu, über all das nachzugrübeln, wenn das Unglück da ist; und sobald das Mitleid geweckt ist mit den unseligsten der Menschen, fallen alle Begriffe von Schuld oder, w e r die Schuld hat, fort. Die Sache hat durch das Leiden eine Niveauveränderung durchgemacht, so dass sie von Vorstellungen nicht erreicht wird, nur von einem Gefühl der Furcht und freundlichen Mitleids; wenn Jago sein Weibstück niedersticht, so beweint man ihr Schicksal auch; und wenn Jago zur Folterkammer abgeführt wird, so glaubt man kaum daran, oder kümmert sich nicht darum. Aber vorher ist man so abgehärtet worden, dass man gar nicht darauf achtet, dass Rodrigo niedergestochen wird, obwohl Jago ihn zuerst gerupft hat. Soldat, Unteroffizier, an Plünderung gewöhnt, ist Jago auch ein Schmarotzer und ein Räuber.

Emilia hat eine kleine, aber famose Auseinandersetzung mit Bianca:

EMILIA

Pfui, schlechtes Weib! —

BIANCA

Ich bin kein schlechtes Weib (typisch!) ich bin so ehrlich
Als Ihr, die mich so schimpft.

Da erfährt man, wer Emilia ist, denn auf ihre eigenen Angaben kann man sich nicht verlassen.

Die gemachte Szene, das Qui pro quo, wo Jago den Mohren Cassio und Bianca belauschen lässt, damit er glaube, die letzte sei Desdemona, kommt uns unwahrscheinlich vor, gehört zu dem höheren Lustspiel und ist nicht gelungen, weil sie in den Stil der Tragödie nicht passt.

Othello ist nicht eifersüchtig von Natur; er späht niemals und ist nicht kleinlich, aber er besitzt dieses männliche Reinlichkeitsgefühl, dass er sich entsetzt vor einer unerlaubten Vermischung mit einem andern Mann, durch ein Weib, und seine Natur macht Eruptionen, um den vergifteten Bissen wieder herauszuwerfen. Shakespeare gebraucht Othello auch, um sich zu erleichtern; selbst nicht glücklich verheiratet, hat er keine hohen Gedanken über Ehe und Weib:

Oh, Fluch des Ehestandes,
Dass unser diese zarten Wesen sind,
Und nicht ihr Herz!

So spricht Othello, aber Jago sagt schlimmere Dinge!

Aber auch hier, wie in MACBETH, ist es etwas anderes als Intrige und Eingebungen schlechter Menschen; böse Mächte sind dabei, und eine Situation ist geradezu satanisch.

In der dritten Szene des dritten Aktes hat Othello einen Ausbruch gehabt und in einem Monolog alle Frauen verdammt: „Schon im Entstehen schwebt der gehörnte Fluch auf unsrer Scheitel". Da kommt

Desdemona, fröhlich in ihrer Unschuld, und sieht, dass der Mohr nicht heiter ist: „Ist dir nicht wohl?“ Othello antwortete in einem Anfall von Galgenhumor: „Ich fühle Schmerz an meiner Stirne hier.“ Desdemona versteht den Witz nicht, sondern antwortet naiv, wohlmeinend: „Ei ja, das kommt vom Wachen, es vergeht; ich will sie fest dir binden (mit dem Schnupftuch).“ Da wird Othello toll, da er glaubt, sie höhne! Das ist es, was man ein teuflisches Missverständnis nennt. Desdemona, die das Schnupftuch hervorgeholt hat, lässt es fallen, als sie dem Mohren nachläuft, gekränkt, dass er ihr Wohlwollen zurückstösst. Das ist der Ursprung des Schnupftuches mit seinen verhängnisvollen Folgen. Aber nicht Jagos Finger führte dieses Mal die Intrige von Anfang an: es war eine schwarze Hand, die aus dem dunkeln Nichts sich streckte! („Und ein böser Geist vom Herrn quälte Saul“, „Sandte Gott einen bösen Willen zwischen Abi-Melech und die Männer von Sichem.“ Dies ist es, was base men Zufall nennen.)

Cassios Rausch ist ein Detail, illusorisch geschildert, mit einer Sachkenntnis, die man von Shakespeare erwarten kann, der nicht ins Glas gespuckt haben soll. Aber die Katzenjammer-Szene enthält auch die beste Predigt für die Nüchternheit: „O du unsichtbarer Geist des Weines, wenn du noch keinen Namen hast, an dem man dich kennt: so heisse Teufel!“ Jago, der trinken kann, ist anderer Meinung. „Guter Wein ist ein gutes, geselliges Ding, wenn man mit ihm umzugehen weiss. Scheltet mir nicht mehr auf ihn.“

Der Narr in OTHELLO ist vernachlässigt, denn er sagt weder etwas Denkwürdiges noch Lustiges.

Das Eröffnen des Stückes, für das Shakespeare berühmt ist, ist dieses Mal nicht besonders glück-

lich gewesen. Jago steht nämlich eine ganze Weile da und verleumdet „ihn“, ohne seinen Namen zu nennen, aber Othello ist gemeint. Das ist ein kleiner Fehler, aber kann der eines Abschreibers sein; jedoch zum Schaden des Stückes, da die erste Szene infolgedessen nicht interessiert und etwas Wichtiges für den Zusammenhang ausgelassen wird.

Nachdem ich diesen Tadel niedergeschrieben hatte, habe ich ihn selbst zu beantworten gesucht. Ich habe mir gedacht, dass Rodrigo oder Jago Othellos Namen sofort erwähnt; und da frage ich mich, ob nicht die Lebendigkeit der Szene gestört werden würde. Man würde die Absicht merken, es würde wie Theaterzettel oder Anmeldung wirken. Jetzt dagegen wird man direkt in die Situation hineingeworfen. Jago wütet über die Ungerechtigkeit des Mohren, der ihn nicht zum Leutnant gemacht hat: er ist so böse auf ihn, dass er nicht seinen Namen nennen will. Das ist vielleicht Shakespeares Absicht gewesen, und mein Tadel ist unbefugt.

Vielleicht ist mein Tadel, dass der Narr vernachlässigt sei, auch unrichtig? Vielleicht hat der Dichter gemeint, dass der Spass in diesem grenzenlosen Leiden verstummt. Vielleicht will der Narr in seinem Geplauder mit Desdemona dem Gerücht, das über sie entstanden ist, Luft machen. Die Rede ist dunkel; und wenn Desdemona den Narren fragt, ob er weiss, wo Leutnant Cassio in Quartier liegt, antwortet der Narr: „Er ist ein Soldat, und wollte ich sagen, dass er irgendwo liege und Einquartierung hat, das ginge an Hals und Kragen.“

Was er meint, begreift Desdemona nicht, denn sie ist unschuldig; hat der Dichter diese Absicht gehabt, und ist des Narren Gerede eine hässliche Illusion des boshaften Gerüchtes? Denn Bianca ist

noch nicht dagewesen. Dass es bloss die gewöhnliche Wortreiterei des Clowns ist, kann ich nicht glauben, denn Shakespeare meint immer etwas.

Die Szene endet damit, dass Desdemona den Narren ausschickt, Cassio zu holen.

In OTHELLO merkt man, was das Stück gewinnen kann, wenn keine Dekorationen da sind. Dieser Mangel zwingt bisweilen Naturschilderungen und andere Malerei von Wert hervor: siehe erste Szene des zweiten Aktes und vergleiche damit die Einleitung zum STURM.

Mit diesen Bemerkungen schliesse ich OTHELLO, denn diese Komposition ist so reich, dass es nie ein Ende nehmen würde, wenn man alles Garn, das ins Gewebe eingegangen ist, aufspulte. Jago besonders ist so gründlich und vielseitig ausgeführt, dass der Schauspieler ihn studieren, nicht bloss lesen muss.

Was ich während meiner kurzen Wanderung gelernt habe, ist hauptsächlich, dass man im Verkehr mit Shakespeare vorsichtig sein muss. Wenn man etwas von ihm haben will, muss man sich ihm in der Überzeugung nähern, dass er etwas geben kann von seinem grenzenlosen Überfluss; und dass er mit vollen Händen gibt, wenn man sich empfänglich und etwas unter ihn stellt.

Romeo und Julia

Als ich neulich zu ROMEO UND JULIA zurückkehrte und von neuem die Schönheit dieser Dichtung entdeckte, verlor ich die Lust, die kostbare Blume zu zerpflücken. Ich begann jedoch, einige ältere kritische Bemerkungen, die ich und andere vor mir gemacht hatten, zu widerlegen.

Erstens hat man getadelt, dass Romeos erste Liebe Rosaline (auch Rosalinde genannt) auftritt. Sie ist vom selben feindlichen Haus Capulet wie Julia und scheint Julias Cousine zu sein, da sie Capulets Bruderstochter ist. Aber sie ist eine Diana, „die von Cupidos Geschoss nicht getroffen werden kann", mit anderen Worten, sich nicht verheiraten will. Romeos Liebe wird nicht beantwortet, ist also seine Sache allein, ein Verlangen nach etwas, also beinahe nichts, da im Begriff der Liebe etwas Gegenseitiges liegt. Es gehören zwei dazu, sonst ist es nichts, wird es nichts. Diese Rosaline scheint zuerst in GLEICHES MIT GLEICHEM skizziert zu sein: dort heisst sie Diana Capulet und tritt beinahe als Suffragette auf. Es macht nämlich Shakespeare zuweilen Spass, sich in eine Frau zu verkleiden und mit Frauenstimme zu sprechen, alle dummen Anklagen der Frau gegen den Mann zu schleudern, das heisst, ihre Schuld auf ihn zu werfen. (Vergleiche Emilias Emanzipiertengeschwätz in OTHELLO.)

Romeo Montague geht auf Capulets Ball, um Rosaline zu sehen, erblickt aber statt dessen Julia — und da ist es um beide geschehen. — Es ist ihnen, als kennten sie einander wieder, und nun sind sie fürs Leben gebunden, bis in den Tod. Rosaline ist im selben Augenblick ausgetilgt! Das ist ganz richtig gedacht und ausgeführt: das Ro-

salinemotiv ist nur das Ritornell der Ouvertüre, das dann in die Melodie Julia übergeht.

Wer ist Julia? Das ist Romeos Julia und nichts anderes; seine Jungfrau, seine Braut, seine Liebe, die Form angenommen hat. Aber sie ist nicht abstrakt einseitig, sondern hat ihre Seiten. Die Amme gibt *ihre* Julia oder ihre Auffassung der Juliaseite, die sie gesehen hat; die Eltern nennen sie schnippisch, trotzig und keck; wir würden sagen: ein resolutes Mädchen. Pater Lorenzo beobachtet, dass sie einen luftigen Gang hat; Prinz Paris hat ihre Schönheit gesehen; Julia kann sich verstellen, da sie, um ihre Trauer über Romeos Verbannung zu verbergen, Trauer über Tybalts Tod heuchelt: da spielt sie eine kleine Komödie. Sie hat, wie gesagt, ihre Seiten; dass sie aber, wie ein Erklärer sagt, die sinnliche Liebe allein bedeuten soll, das ist nicht wahr; denn sie will ihren Romeo nur zum Gatten haben, und die erste Balkonszene ist nur Freien. Noch als seine getraute Gattin spricht sie wie eine Jungfrau von ihrem Verhältnis:

> Komm, ernste Nacht, du *züchtig* stille Frau,
> Ganz angetan mit Schwarz, und lehre mir
> Ein Spiel, wo jedes *reiner* Jugend Blüte
> Zum Pfande setzt, gewinnend zu verlieren!
> Verhülle mit dem schwarzen Mantel mir
> Das wilde Blut, das in die Wangen flattert,
> Bis scheue Liebe kühner wird und nichts
> Als *Unschuld* sieht in inn'ger Liebe Tun.

Die Schauspielerin hat immer gegrübelt, welcher Sinn in Romeos und Julias ersten dunkeln Worten liegt; der Kommentator hat Tiefsinnigkeiten in dieser dunklen Rede gefunden. Ich habe auch darüber gegrübelt, glaube aber jetzt, dass es eine Finesse von Shakespeare ist: Die jungen Leute werden verwirrt, als sie einander erblicken, aber

15*

sie müssen etwas sagen, um ihre Gefühle zu verbergen; das ist ein Ballgespräch, bei dem der eine die Worte des andern aufnimmt und ein Gewebe webt, das beide fängt; das ist Confetti, im Geschmack der Zeit; das sind „Worte, Worte", schöne Laute, mit denen sie einander liebkosen, gemacht, gekünstelt, weil sie verlegen sind, so verlegen, dass sie Dummheiten sagen. Dass Julia sich gleich auf den Mund küssen lässt, hat man für etwas Schamloses gehalten, aber das war des Landes Brauch; und in ihrer Antwort auf den zweiten Kuss hat man ihre leidenschaftliche Natur herausgelesen. Sie sagt: „Ihr küsst recht nach der Kunst." Im Original sagt sie: „You kiss by the book!" Das soll bedeuten (ich bin aber nicht sicher): Ihr seid wohl kundig in Sitten eines Hofmanns, oder dergleichen, und kann übersetzt werden mit: Ihr versteht Euch darauf! Wenn aber die Engländer selber nicht sicher sind, was die Worte bedeuten, so wollen wir nicht übersicher sein!

Übrigens ist dieser ganze kleine Speech der beiden höchst anständig, ohne hässliche Hintergedanken, die oft vorkommen, sowohl in den Ballgesprächen unserer Leutnants wie in Shakespeares Lustspielen. Nach der letzten Replik ist das Gespräch doch auf dem Wege, eine gewisse Richtung einzuschlagen, darum macht der Dichter einen „Querstand" und lässt die Szene von der Amme unterbrechen.

Wie alt ist Julia? Kaum vierzehn Jahre, was bekanntlich in südlichen Ländern nicht minderjährig ist; aber auf der Bühne kann sie älter sein, weil Theaterzeit etwas anderes ist und Theateralter auch.

Man hat auch die hässliche Sprache und die geschmacklosen Bilder getadelt. In den Liebesszenen ist die Sprache wunderbar schön und die Bilder

blitzen wie Diamanten. An einer einzigen Stelle habe ich Anstoss genommen: als Julia in der fünften Szene des zweiten Aktes sagt:

> Die Lerche, sagt man, wechselt mit der Kröte
> Die Augen; möchte sie doch auch die Stimme!

Das Wort Kröte ist hässlich; wenn man aber die eigenen Worte des Dichters liest, so klingen sie wie eine Liebkosung:

> Some say the lark and loathed toad change eyes;
> O, now I would they had changed voices too.

„Loathed toad" klingt ja wie ein weicher Kuss, während das eklige „Kröte" abscheulich ist.

Der Tadel ist also hinfällig; und das Bild, das von einer in England bekannten Beobachtung, dass die Kröte schöne, die Lerche hässliche Augen hat, herkommt, wird für den Eingeweihten treffend wie eine Antithese.

Der Sturm

Es kommt mir zuweilen vor, als besitze eine Dichtung kein ganz persönliches selbständiges Leben, sondern verlange für sein Dasein die Mitwirkung eines Kreises, oder müsse Strom von einem Dynamo von Geistern oder einem Akkumulator von Sympathien empfangen. Man sieht ja Reprisen von Meisterwerken, die misslingen. Das bedeutet, dass Gehör und Resonanz für den Augenblick nicht vorhanden waren. Dasselbe gilt von guten Stücken, die bei der Première durchfallen, weil das Stück keine Aktualität besass. In einem andern Jahre bläst ein neuer Wind, dann füllen sich die schlaffen Segel, und das Schiff geht voll und bei.

Shakespeares STURM ist niemals Repertoirestück gewesen; wir kannten es jedoch immer, aber liebten es nicht. Bei Beginn dieses Jahrhunderts wurde es von neuem entdeckt; ich las es und hörte es vorlesen. Der milde versöhnende Ton, das unschuldige Liebesverhältnis, in dem die jungen Leute Prüfungen durchmachen und den Versuchungen widerstehen, das an Robinson erinnernde Naturleben auf einer Insel, Shakespeares Abschied vom Publikum, wie er dankt und mit einem Gebet schliesst — all das zusammen wirkte beruhigend und verkündete eine neue Zeit beim Ausgang eines Verfalls, der sein Gegenstück in der römischen Kaiserzeit und der französischen Revolution sucht.

Warum der STURM hier in Stockholm nicht gespielt wurde? Die Theaterdirektoren lebten in der Dekadenz weiter, fürchteten den Geschmack des Publikums zu verändern, das Fin-de-siècle-Repertoire null und nichtig zu machen. Sie wagten den Sturm nicht loszulassen, denn dann hätte er Freunde und Feinde ohne Unterschied getötet.

Und doch fuhr der Sturm durch das ganze Land wie ein Orkan: Schauspieler August Lindberg spielte ihn ohne Dekorationen, ohne Kostüm, ohne Schauspieler als ein Monodrama. Und er reinigte die Luft, zerstreute die Dovrenebel und schmolz das Eis. Er deckte das Gute auf bei den Menschen, das unter norwegischen Lawinen und französischen Gletschereisen lag; er nannte das Wort „Goldenes Zeitalter“ und das traf den Noramann: „Keine Heiraten zwischen seinen Untertanen? — Nichts dergleichen, Freund! Alle los und ledig, Huren und Taugenichtse!“

Auch noch ein andrer Umstand machte im Anfang des Jahrhunderts den STURM begreiflich und interessant: das Hineinziehen der Geisterwelt, die Erneuerung der Magie, die man bisher für Irrtum und Aberglauben gehalten hatte, oder bei Shakespeare für poetisches Ornament. So haben die meisten Kommentatoren Shakespeares okkultes Wissen fortgezaubert, gerade Wissen, das sich auf Erlebnisse und Erfahrungen gründete. Selbst Professor Schück, der nicht besonders tiefsinnig ist, erklärt bestimmt, als er zu den Hexen in MACBETH kommt, dass Shakespeare an sie glaubte, wie Ben Jonson und Middleton auch taten. Wenn ein so aufgeklärter Mann wie Shakespeare („der Renaissancemann“) an die furchtbare Macht des Bösen glaubte, so hatte er wohl seine Gründe dazu. Unter der „protestantischen“ Elisabeth wurde den Hexen der Scheiterhaufen von neuem angezündet; und die Ursache war die, dass eine Menge Menschen, besonders Frauen, ihre natürlichen suggestiven Kräfte zu bösen Zwecken missbraucht hatten; sogar Elisabeth liess eine Hexe verurteilen, die ihr eine Krankheit verschafft hatte.

Beim Ende des Jahrhunderts haben wir die Hexenprozesse zurückbekommen, indem der Hyp-

notismus missbraucht wurde. Prozesse wurden geführt, in denen der Schuldige sich damit verteidigte, dass er gar keine Veranlassung zu dem Verbrechen gehabt habe, aber dass er (oder sie) unter dem Willen eines anderen, der in die Ferne wirkte (actio in distans), zu handeln glaubte. In Paris, wo ich mit Okkultisten und Theosophen verkehrte, wurden bewiesene Fälle zitiert, wo Krankheiten erregt und sogar okkulte Morde ausgeführt wurden.

Hat Shakespeare nun solches erlebt und verüben sehen, so musste er wohl daran „glauben", wenn er kein Esel war!

Jetzt beim Ausgang des Jahrhunderts hatten bedeutende Männer, wie Lombroso und Crookes, nachdem sie zuerst weder an fremde noch an eigene Erfahrungen geglaubt hatten, die Augen aufbekommen für die natürlichen Kräfte, die auf dem Grunde der Menschenseele liegen, und beide mussten glauben, nachdem sie gesehen und gehört hatten. Sie wurden also gläubig, aus dem Grunde, weil sie wussten! Und die früher nicht gewagt hatten, ihren Erfahrungen zu glauben, weil sie diese nicht verstanden, die glaubten jetzt ganz folgerichtig.

Der Boden war also bereitet, als der STURM kam, und man räsonnierte nicht mehr, sondern er wurde verstanden und gut aufgenommen!

Der Inhalt ist ja bekannt, aber man kann ihn vergessen haben, und ich wiederhole ihn, um Ausgangspunkte zu erhalten. Ein Schiff ist auf dem Meere im Sturm. An Bord befinden sich ausser andern Alonzo, der König von Neapel, und sein Bruder Antonio, der Usurpator von Mailand. Der Schiffbruch auf zwei Druckseiten ist ein Meisterwerk, muss aber gelesen werden, und zwar langsam, damit man sowohl das Seemanöver wie die Vorstellung der Personen in sich aufnimmt: da sieht

man, dass Gonzalo ein ehrlicher Spassmacher ist, Antonio ein Polterer, der Bootsmann ein Galgenvogel. Darauf befindet man sich auf der Insel. Prospero ist der von seinem Bruder Antonio vertriebene Herzog von Mailand, der hier mit seiner Tochter Miranda seit zwölf Jahren lebt. Prospero bedeutet ungefähr dasselbe wie Faust, der vom Glück begünstigte, und es ist etwas vom Faust in Prospero. Er ist ein Denker, der in seiner Bücherei lebte, statt zu regieren; er ist ein Geisterbeschwörer und hat zwei Dämonen in seinem Dienst, den guten Ariel und den bösen Caliban. Aber da ist auch ein schwaches Echo von Hamlet: gleich Hamlets Vater ist er von seinem Bruder vertrieben worden. Prospero hat durch Ariel den Schiffbruch geleitet, aber nicht um sich zu rächen, denn er ist eine gute Natur, sondern um zu versöhnen und zu berichtigen. Der STURM soll Shakespeares letztes Stück sein; und des alten Mannes Bedürfnis nach Frieden, Abschluss, Versöhnung nach einem Leben, das nicht zu schön gewesen ist, findet auch seinen Ausdruck hier. Es ist beinahe, als habe er auf der andern Seite, im Jenseits, zu leben angefangen und einen besseren Zustand der Dinge zu schildern gesucht, wie ihn der Mensch sich geträumt hat. Die Intrige wird in Kürze die: Ferdinand trifft Miranda und bekommt sie, nach Prüfungen. Ferdinand ist nicht der Sohn des Usurpators (des Bruders), sondern König Alonzos, der Antonio geholfen hat, Prospero zu stürzen. Das Stück schliesst mit einer allgemeinen Amnestie: allen wird verziehen und alle werden begnadigt, sogar Caliban, das Menschenschwein, das wohl sein Modell in des Dichters heftigsten Widersachern gehabt hat. Prospero (Shakespeare) verzeiht auch Caliban, der ihn doch des Schlimmsten beschuldigt und ihm nach dem Leben getrachtet hat.

Dieser Abschied Shakespeares von den Menschen ist unleugbar schöner als der des Noramannes, der in seiner letzten Arbeit die Zunge nach seinem Publikum ausstreckt und höhnend erzählt, dass er seine Tierfratzen „mit Gold hat aufwiegen" lassen, und seinem Helden, der jetzt „hinauf" wandern will, nur ein Schimpfwort nachschleudert.

Jemand hat geschrieben, in Shakespeares Dramen sei es weder die Handlung noch die Personen, die interessieren, sondern was gesprochen wird! Ja, das kann man sagen; und ich möchte den STURM nicht aufgeführt sehen; ich will ihn lesen und selbst meine Szenerie aus blosser Luft und Beleuchtung machen. Es wird nämlich so viel Schönes gesagt, das man leise hören will; das sind die letzten Bekenntnisse des Dichters, sein Blick aufs Leben, sein Abschied, Dank und Gebet. Er gräbt sein Buch und seinen Zauberstab, mit welchen er eine Welt von Menschen und Landschaften heraufgezaubert, Philosophie und Kneipengeschwätz hervorgebracht, die Heldenschatten seines Landes und der Weltgeschichte heraufbeschworen hat, in die Erde nieder. Er fühlt, dass sein Ende naht; er selbst ist im Begriff, aus den „lehrreichen Träumen", die Leben heissen, zu erwachen.

> Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
> Wie ich euch sagte, waren Geister und
> Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
> Wie dieses Scheines lock'rer Bau, so werden
> Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
> Die hehren Tempel, selbst der grosse Ball,
> Ja, was daran nur teilhat, untergehn;
> Und, wie dies leere Schaugepräng' erblasst,
> Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug
> Wie der zu träumen, und dies kleine Leben
> Umfasst ein Schlaf.

Es ist wirklich so, wenn man älter wird; dreht man sich dann um und sieht, was man durchgemacht hat, so erscheint das so entsetzlich, dass man „kaum glaubt, es sei wirklich gewesen"; und das Beste, das eine gewisse Realität besass, löst sich so allmählich wie ein Rauch auf. Ist es da sonderbar, wenn man anfängt, die Wirklichkeit der Wirklichkeit zu bezweifeln?

Shakespeare hat im STURM an mehreren Stellen betont, das Leben sei ein Traum, und dieses buddhistische Problem in Szene zu setzen gesucht; wenn er Prospero Miranda einschläfern lässt, wenn die Schiffbrüchigen von Schlaflust überfallen werden, wenn er Traumbilder (Ceres, Iris, Juno) hervorruft.

Sebastian sagt an einer Stelle zu Antonio: „Wie? Bist du wach?" Antonio antwortet: „Hörst du mich denn nicht reden?" Sebastian: „Ja, und wahrlich, 's ist eine Träumersprache, und du sprichst gewiss im Schlaf jetzt." Usw. Antonio an einer andern Stelle: „Wenn dieser Schlaf nun wär' der Tod." Selbst Caliban wird gefühlvoll, wenn er auf das Thema kommt:

> Viel tausend Instrumente klingen,
> Und manchmal Stimmen, die mich, wenn ich auch
> Nach langem Schlaf erst eben aufgewacht,
> Zum Schlafen wieder bringen; dann im Traume
> War mir, als täten sich die Wolken auf
> Und zeigten Schätze, die auf mich herab
> Sich schütten wollten, dass ich beim Erwachen
> Aufs neu zu träumen heulte.

Dieser verzweifelnde Ausbruch Calibans erinnert an die Trauer des Wassermanns, dass er nicht erlöst werden kann. Aber zum Schluss erwacht auch Calibans Schuldgefühl: als er verspricht, sich

künftighin zu bessern, wird ihm verziehen und er wird durch Prospero vom Fluch befreit, denn Prosperos Devise ist diese: „Der Tugend Übung ist höher als die Rache; da sie reuig sind . . .“

Mirandas Liebe kam beim Ausgang des Jahrhunderts wie eine Entdeckung, als die Epigonen eben die Furie und die Dirne als einzige „wahre Frauen“ verkündet hatten. Hören wir Miranda. Auf Ferdinands Frage: „Warum weint Ihr?“ antwortet sie:

> Um meinen Unwert, dass ich nicht darf bieten,
> Was ich zu geben wünsche; noch viel minder,
> Wonach ich tot mich sehnen werde, nehmen . . .
> Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
> Ich bin Eu'r Weib, wenn Ihr mich haben wollt;
> Sonst sterb' ich Eure Magd. Ihr könnt mir's weigern,
> Gefährtin Euch zu sein; doch Dienerin
> Will ich Euch sein, Ihr wollet oder nicht.

Das ist eine andere Tonart als die der Widerspenstigen von 1880.

Dann kommt der Epilog, „von Prospero gesprochen“, aber im Namen des Autors gedichtet und des alten Mannes Hoffnung auf Gnade und Versöhnung aussprechend. So sagt er: Ich habe meinen Feinden verziehen; wohlan: betet für mich ein Gebet, „so stark, dass es zum Himmel dringt und von oben herab die Gnade bringt!“

Das ist Religion, und das ist Christentum; und Shakespeare schliesst seine Laufbahn wie Goethe im zweiten Teil des FAUST damit, dass er die Gewissheit von den höchsten Dingen wiedergewonnen hat — das ist der Glaube!

Aus diesem schönen Gedicht hat der Dichter wie gewöhnlich das Hässliche nicht ausgeschlossen,

sondern ihm im Gegenteil einen grossen Platz eingeräumt. Das ist Shakespeares Philosophie und Poetik. Und der bin ich gefolgt, trotzdem die sogenannten Idealisten das immer missbilligt haben; die erlaubten nur geputzte, farblose und darum falsche Bilder vom Leben. Das Hässliche soll dabei sein, sonst wird es Pfuscherei. Caliban, Trinculo und Stephano sind furchtbar hässlich und sprechen eine Vagabundensprache, aber die ist uns zu stilisiert, ob nun das Alter einen Schleier darüber gelegt oder Shakespeare wirklich den Gedanken verziert hat. Caliban besonders hat eine originelle Art, seine hässlichen Gedanken auszudrücken, wenn er nicht frech lügt; dann aber glaubt man ihm nicht und geht weiter. Als er das Geheimnis der Flasche entdeckt hat, will er Stephano wie einen Gott verehren: „Bist du nicht vom Himmel gefallen?“ Stephano sagt ja und redet ihm ein, dass er der Mann im Monde gewesen sei. Nun muss man merken, wie steif Caliban sich ausdrückt, trotz dem Rausch: „Ich habe dich im Mond gesehen und bete dich an. Meine Gebieterin zeigte dich mir und deinen Hund und deinen Busch.“ Stephano bittet ihn, bei dem Buch zu schwören. Da antwortet Caliban in Versen, die für den Betrunkenen beinahe zu glatt sind:

Ich zeig' dir jeden fruchtbaren Fleck der Insel
Und will den Fuss dir küssen; bitte, sei mein Gott!

Diese Szene kann sich mit Cassios Rauschszene in OTHELLO messen.

Und später sagt Caliban: „Wie geht's deiner Gnaden? Lass mich deine Schuhe belecken. Ihm will ich nicht dienen, er ist nicht herzhaft.“ (Dienen will er, denn er kennt seine Stellung, aber nicht jedem.) Gleich darauf wird er lyrisch und nett und spricht in Versen. Er will, dass Stephano König

werden soll, und bietet ihm seine Dienste auf eine so naive Art an, dass sie neben Jagos bewusster Grausamkeit unschuldig erscheint. Der Mord ist eine natürliche, einfache Sache für ihn!

> Ja, ja, mein Fürst! Ich lief'r ihn dir im Schlaf,
> Wo du ihm seinen Kopf durchnageln kannst.

König Lear

Nachdem ich eben KÖNIG LEAR in einem Zuge gelesen habe, muss ich denken: Hat man ein Recht, an dieses Werk Kritik anzulegen? Kann man die Visionen des Dichters mit den Bildern der Wirklichkeit vergleichen? Das ist ja seine Art, die Sache zu sehen; wie sollen wir ihn denn lehren wollen, auf unsere Art zu sehen? Das ist ganz einfach unverschämt!

In LEAR scheint mir Shakespeare Motive und Figuren genommen zu haben in der einzigen Absicht, sein Herz auszuschütten. Er ist es müde geworden, feierlich zu sein; müde des täglichen Lebens; müde, Menschen abzuzeichnen; alle konventionelle Rücksicht auf Mitmenschen, Nächstenliebe, Mitleid hat er hingeworfen. Der Narr ist beinahe Hauptperson und sagt das Verständigste; Kent spielt den Verrückten, Edgar stellt sich verrückt, Lear wird verrückt, Regan und Goneril sind moralisch schwachsinnig; Gloster preist den Ehebruch, Edmund lobt das Bastardtum und verspottet das langweilige Ehebett, in dem zwischen Schlaf und Wachen ein ganzes Heer von Tröpfen erzeugt wird. Der Dichter hat sich hoch über alles gestellt, mit einer beinahe religiösen Weltverachtung, aber bloss in einem Augenblick, in einer „Laune", denn wenn die Auflösung sich nähert, übt er die dramatische Gerechtigkeit äusserst streng, so nemesisartig, dass Gloster im selben Zimmer geblendet wird, in dem sein Bastard erzeugt ist.

Um alles auszusprechen, gebraucht er die Figuren zu Sprachrohren, aber er verwechselt die Sprachrohre zuweilen: so predigt Lear gegen seinen strengen Charakter Unsittlichkeit (im vierten Akt), mit einem Eifer, der nicht Ironie sein kann. „Der

Zeisig tuts, die kleine gold'ne Fliege, vor meinen Augen buhlt sie." Das ist eine Betrachtungsart bei einer gewissen Stimmung, aber nicht der Ausdruck einer bestimmten Ansicht des Dichters. Er stellt sich auf verschiedene Standpunkte, um sie zu durchschauen; er nimmt Posituren ein, wenn der Zweifel an allem ihn daran hindert, das oder das zu sein. Und Hamlets Art, sich verrückt zu stellen, nimmt er hier mehrere Male wieder auf. Bald hat er Mitleid mit Lear, wenn dieser keines verdient, bald lässt er ihn durch den Narren verhöhnen, wenn er nur Mitleid verdient.

LEAR spielt in der heidnischen Welt, Auge um Auge, Zahn um Zahn; sie rufen die Götter an und schwören bei Zeus, und schliesslich richten die Henker einander hin.

Lear ist verhältnismässig unschuldig, aber nicht ohne Verschulden, weil er zügellos ist und fordert. Kent, Albanien, Edgar und Cordelia sind selbstlos und gute Menschen, Christen, könnte man sagen; sie lohnen Böses mit Gutem, leiden statt zu peinigen.

Gloster ist zweideutig, wird aber doch bestraft für seine Treue gegen den König.

Goneril und Regan haben ein gewisses Recht, da der Vater rohe Gesellen in ihr Haus bringt; dann aber schlagen sie los und zeigen sich nur als „Abschaum, als hundstolle wilde Tiere". Cornwall ist ein Wilder, Edmund ein Jago.

Da sind ebensoviel gute wie böse Menschen, und Shakespeare kann scharf die beiden Arten trennen. Für Regan und Goneril hat der Dichter kein gutes Wort:

Schau auf dich, Teufel;
Die eig'ne Hässlichkeit ist nicht am Satan
So grau'nvoll als am Weibe . . .

Wie sehr du Teufel bist,
Die Weibsgestalt beschützt dich.

Das ist dieselbe Beobachtung, die Shakespeare zuweilen in den falschen Ruf, er sei Weiberhasser, gebracht hat, wie auch Lears Monolog: „Vom Gürtel nieder sind's Zentauren . . .“

Bei dem sterbenden Buben Edmund regt sich noch Mitleid, da er einen Boten senden will, um Cordelia zu retten; und zwar mit diesen bedeutungsvollen Worten: „Trotz meiner Natur will ich doch etwas Gutes tun.“ Dieses „trotz meiner Natur“ ist ja ein Geständnis, aber zugleich eine Entschuldigung. Das ist ja der bussfertige Räuber beinahe. (Wir leiden, was unsere Taten wert sind.)

Ich habe immer die erste Szene, wo Lear böse auf Cordelia wird, unbegreiflich gefunden. Und jetzt sehe ich, dass Goethe selbst sie absurd fand. Aber vielleicht hat Shakespeare gerade gemeint, dass Lear abnorm veranlagt ist, und das scheint die allgemeine Ansicht im Drama zu sein. Lear hat die grössten Artigkeiten von Cordelia zu hören erwartet, und als diese ausbleiben, ist er enttäuscht; so wenig ist nötig, um ihn zum Fluchen zu bringen. Lear ist ein Mann, der böse um nichts wird, und um alles. Beim Eidam schlägt er sich und beträgt sich übel. Dass er schliesslich in der stürmischen Nacht ausgeschlossen wird, hätte gezeigt werden sollen; denn nun wird nur davon gesprochen, und in der schwedischen Übersetzung ist der Druck so mangelhaft, alles Wichtige, Auftreten und Abgehen, Bühnenanweisungen, so klein gesetzt, dass es leicht übersehen wird.

Der Alte ist nicht nett, wie man sagt, und es ist schwer mit ihm umzugehen. Aber in seinem Verhältnis zu den Kindern ist er doch untadelhaft gewesen, und das gibt ihm ein Recht, auszurufen:

Ich bin ein Mann, an dem
Man mehr gesündigt, als er sündigte.

Das ist nicht Selbstlob des Pharisäers, sondern berechtigtes Selbstgefühl; aber gegen moralisch verkommene Menschen, deren Sympathien immer auf Seite des Schuldigen sind, ist Selbstverteidigung oder Notwehr nicht erlaubt. Der Bube soll recht haben, weil der, dem Unrecht geschehen ist, schweigt; der Bestohlene hat immer unrecht, weil er als Kind Äpfel gestohlen hat. Das ist die Moral des Spitzbuben! Die Hexenmoral in Macbeth: „Wüst ist schön und schön ist wüst.“ Die „Es geht“-Moral mit einem Wort! Und die vertritt in LEAR Albaniens Goneril, diese Messalina, die sich selbst mit dem Hofmann verkuppelt, die ihren Gatten verhöhnt, weil er fromm ist, Rechtsgefühl und Menschlichkeit besitzt. Lear gesteht, dass er gesündigt hat, aber nicht in diesem Fall, und sonst weniger als die andern! Und das Betragen der andern wird ja das Gewicht, mit dem er wiegt! Darum hat er recht, den wilden Tieren ihre abscheulichen Eigenschaften vorzuhalten, von seiner reizbaren Laune abgesehen.

Dass Cordelia im Gefängnis erwürgt wird, hat man als eine Grausamkeit der dramatischen Gerechtigkeit angesehen, und darum hat man den Schluss auch in englischen Ausgaben dahin geändert, dass Cordelia Edgar bekommt. Aber Shakespeare darf nicht verantwortlich gemacht werden für die Grausamkeit der Menschen, die ja oft den Unschuldigen trifft, während sie den Schuldigen auf den goldenen Stuhl heben. Cordelias Ende ist ganz natürlich für Shakespeare, der in dieser Periode seines Lebens das ganze Elend durchschaut zu haben und auf „der Folter dieser zähen Welt“ gelegen zu haben scheint:

Wir Neugeborne weinen, zu betreten
Die grosse Narrenbühne . . .

Der Wuch'rer hängt den Gauner;
Zerlumptes Kleid bringt kleinen Fehl ans Licht.
Talar und Pelz birgt alles. Hüll' in Gold die Sünde,
Der starke Speer des Rechts bricht harmlos ab . . .

Schaff Augen dir von Glas
Und, wie Politiker des Pöbels, tu',
Als sähst du Dinge, die du doch nicht siehst . . .

Da ist die Skizze zu Timon, dem Menschenhasser. Welch bitteren Erlebnisse Shakespeare damals durchgemacht hat, weiss man nicht, aber er hatte selber Töchter und war nicht glücklich verheiratet. Wahrscheinlich verbitterten seine Kollegen ihm auch das Leben, und ich habe mich zu fragen angefangen, ob alle diese verschollenen Originale, die Shakespeare plagiiert haben soll, nicht reine Lügen sind, meist von Schauspielern und Theaterdirektoren ausgestreut. Sein eigenes Leben war stürmisch und unregelmässig, und gewisse Bekenntnisse in den Sonetten deuten an, dass er früh die Geheimnisse des Lebens und dessen Laster kennen gelernt hat. Von der Lust besonders schreibt er:

Im Kosten Wonne, und gekostet Qual,
Im Ausgang Trug, nur in der Aussicht Freude.
All dies weiss alle Welt; doch keiner meidet
Den Himmel, der zu dieser Hölle leitet.

Wenn ein Mensch verzweifelt, so bezweifelt er zuerst von allem Gottes Güte, und dann liegt die Lästerung nahe. Shakespeare lästert („die Götter") in KÖNIG LEAR:

Oh, ihr Götter!
Wenn ihr die Alten liebt, eu'r milder Zepter
Gehorsam heiligt, wenn ihr selber alt seid,
Macht es zu eurem Streit; sprecht, zeugt für mich!

Heinrich VIII.

Keins von Shakespeares Dramen ist so gefährlich wie HEINRICH VIII.: wie man sich ihm auch nähert, man verbrennt sich die Finger. Auf der Universität Upsala habe ich es um 1870 in englischer Sprache interpretieren hören (durch Adjunkt Edman). Wir erhielten es stückweise, und es interessierte uns nicht, aber wir hörten zu, um die englische Aussprache zu lernen. Es war zu viel Geschichte und zu wenig menschlich, fanden wir; wenn man es aber in einem Zuge durchliest, erweist sich das Stück als sehr menschlich; und das Hauptmotiv, die Auflösung einer Ehe, ist so schmerzlich, dass Shakespeare, der viele Separationen, aber nur diese divorce geschildert hat, selbst unterm Niederschreiben gelitten zu haben scheint. Aber auch jede andere Kritik an dem Drama wird hinfällig, wenn man näher nachsieht; wird im Text beantwortet, sogar die: dass Shakespeare nicht der Dichter sein soll, sondern Fletcher, oder beide, oder Ben Jonson; es ist nämlich die grosse milde Philosophie des alten Shakespeare (STURM), es ist sein Griff, seine Feder, aber nicht die leichte weisse Feder aus den Lustspielen, es ist Rabe und schwarze Fahnen hier, unerhörtes Leiden und grosse Verbrechen, aber auch Versöhnung für alle.

Wer mir nun folgen will, den bitte ich erst das Stück zu lesen, langsam und mit der Feder, denn es ist schwer zu überschauen und zusammenzuhalten.

Im Prolog begegnet einem eine Poetik, die polemisch gegen die Shakespeares ist; daraus hat man schliessen wollen, dass Ben Jonson sie geschrieben habe, der Vertreter des guten (akademischen) Geschmacks. Da steht nämlich unter anderm:

Nur die allein,
Die sich an Spass und Unzucht gern erfreu'n,
Am Tartschenlärm, die nur der Bursch ergetzt
Im bunten langen Kleid, mit Gelb besetzt:
Sie sind getäuscht; mit Wahrheit, gross und wichtig,
Darf, Edle, niemals Schattenwerk so nichtig
Als Narr und Kampf sich mischen, sonst entehrten
Wir uns und euch — die uns Vertraun gewährten, . .

Dies ist ja wie ein Spiess gegen die ganze Dramatik Shakespeares gerichtet, wo der Narr unentbehrlich gewesen ist, um das zu sagen, was die andern unter den Gesetzen der Konvention nicht zu sagen wagten. Nun aber kann ich einwenden: der alte Shakespeare hatte die Narrenkappe abgelegt, des Lebens furchtbarer Ernst drückte ihn auf die Knie nieder; er hatte vielleicht einen besseren Geschmack bekommen und missbilligte zum Teil den Spass, den er mit Heiligem getrieben hatte; die absolute Skepsis des Narren hatte ein teuer erworbener Glaube an die „ideellen Mächte" des Lebens abgelöst.

Das Drama, und die Sprache, ist auch ungewöhnlich manierlich, beinahe steif, bis zur dritten Szene des fünften Aktes, wo in einer Pförtnerszene in Prosa sich der alte (das heisst der junge) Shakespeare auf seine ungenierte Art gehen lässt: ganz gegen die guten Vorsätze und schönen Versprechungen des Prologs, dem guten Geschmack zu folgen und den guten Ton zu führen. Was tut das? kann man fragen! Der alte Adam war nicht tot, und — was tut das? Dieser „Widerspruch" ist ebenso natürlich wie liebenswürdig; es wird etwas Unsinn geschwatzt, aber niemand lernt Böses dabei.

Gervinus und andere haben die Komposition locker gescholten, und man hat dieses Drama ein Gelegenheitsstück genannt. Mag sein; aber die Meisterwerke SOMMERNACHTSTRAUM und STURM

sind bestellte Gelegenheitsstücke und gehören doch zu Shakespeares allerbesten Dramen. HEINRICH VIII. scheint mir doch zu tragisch zu sein, für ein Krönungsstück, und ich möchte eher glauben, dass das Drama in rein dramatischer Absicht entstanden, dann aber, mit Einschaltungen, zu bestimmten Zwecken benutzt worden ist.

Aber die Komposition ist nicht locker, wenn auch die Motive mehrere sind und einander ablösen; sie ist äusserst kompliziert und kunstreich.

Buckingham sucht Wolsey zu stürzen, wird aber selbst gestürzt. Wolsey will den König von Katharina trennen, aber in der Absicht, ihn mit der Schwester des französischen Königs wieder zu verheiraten; der König wird geschieden, verheiratet sich aber mit Anna Bullen; dann fällt Wolsey, und ein neuer Mann, Cranmer, taucht auf. Eingewebt aber in alles ist das durch und durch tragische Motiv: Katharinas Scheidung.

Dabei ist Shakespeare zu Werke gegangen auf eine Art, die untadelhaft genannt werden kann. Das Stück wurde nämlich unter Jakob I., nach dem Tode Elisabeths, geschrieben. Nun ist auf die Geschichte zu achten, das heisst: wie die Vorsehung waltet. Da Elisabeth sich nicht verheiraten wollte, hinterliess sie keinen Thronerben, sondern der Sohn der von ihr hingerichteten Maria Stuart wurde Thronfolger. Jakob I., der regierte, als HEINRICH VIII. geschrieben wurde, hasste das Haus Tudor; so brauchte sich Shakespeare einerseits nicht zu genieren, wenn er Heinrich und Elisabeth eins auswischen wollte, auf der andern Seite hatte er keine Veranlassung, der toten Elisabeth zu schmeicheln.

In dem schweren Scheidungsprozess, wo Schuld und Nichtschuld vom Gericht genau abgewogen

werden müssen, hat der Dichter allerdings Katharina beklagt und freigesprochen; auf der andern Seite hat er aber auch Heinrich freigesprochen vor der Anklage, die Scheidung unter dem falschen Vorwand von Gewissenskrupeln (die von Suffolk bei Namen genannt werden: Anna Bullen) betrieben zu haben. Heinrich VIII. war sechs Male verheiratet und hat einen gewissen Ruf als ein Ritter Blaubart bekommen, weil er zwei Frauen wegen „Majestätsbeleidigung" hinrichten musste. Uns geht jetzt nur sein Verhältnis zu der besten an, zu Katharina von Arragonien.

Sie war mit Heinrichs Bruder Arthur verheiratet gewesen, aber nur einige Monate lang, da er starb. Damals wollte man Heinrich, der erst zwölf Jahre alt war, nötigen, sich mit der Witwe zu verheiraten, aber er weigerte sich aus mehreren Gründen. Schliesslich verheiratete er sich mit ihr acht Jahre später, also mit zwanzig Jahren; und zwanzig Jahre lebte er mit ihr. Sie bekam Kinder, aber die männlichen waren totgeboren; das beunruhigte das Gewissen des streng religiösen Königs so, dass er lange, ehe Anna Bullen auftrat, den Gedanken fasste, die Ehe sei nicht gesegnet, vielleicht weil er die Witwe seiner Bruders geheiratet hatte. Dazu kam, was Shakespeare ihn in seiner Verteidigungsrede sagen lässt. Die Tochter Maria (die katholische) sollte einen Herzog von Orleans heiraten, als dieser zu untersuchen anfing, ob die Braut von „gesetzlicher Herkunft" sei, da die Ehe der Eltern zweifelhaft war. Aber auch Karl V., der an Maria gedacht hatte, zog sich zurück, weil die Cortes (States of Castile) von Spanien sich der Partie wegen illegitimer Geburt widersetzten. Das alles hatte König Heinrich beunruhigt, und noch andere private

Dinge, die Hume erzählt, aber Shakespeare aus Schonung für die Frau auslässt, obwohl sie für Heinrich vorteilhaft waren.

Erst nach sechsjährigen Untersuchungen, nachdem der Papst Dispens versprochen, tritt Anna Bullen auf die Bühne, und sie gab den Bedenken wirklich den letzten Stoss, aber bloss den letzten. Dass die Hofleute im Stück nur Anna Bullen beschuldigen ist eine Art, Brüche zu verkürzen, wie man ja im gewöhnlichen täglichen Leben zu tun pflegt; da greift man aus Bequemlichkeit zum Nächsten und Besten, das sich für die Unterhaltung eignet.

Hier ist im Drama keine Schuld und keine Beschuldigungen, aber Katharinas Schicksal ist ebenso grausam, und ihre Leiden wecken die tiefste Teilnahme.

Für die, welche es vergessen haben, will ich an das wunderbar schöne Lied erinnern, das wir noch vor zwanzig Jahren sangen, mit herrlicher Musik von A. F. Lindblad. Es beginnt den dritten Akt und die Königin trägt es vor:

> Orpheus Laute hiess die Wipfel,
> Wüster Berge kalte Gipfel,
> Niedersteigen, wenn er sang.
> Pflanz' und Blüt' und Frühlingssegen
> Sprosst, als folgten Sonn' und Regen
> Ewig nur dem Wunderklang.
> Alle Wesen, so ihn hörten,
> Wogen selbst, die sturmempörten,
> Neigten still ihr Haupt herab.
> Solche Macht ward süssen Tönen;
> Herzensweh und tödlich Sehnen
> Wiegten sie in Schlaf und Grab.

Katharina stirbt, nachdem sie in einem Traumgesicht die weissgekleideten Engel der Gnade geschaut hat, allen irdischen Glanzes beraubt, an ihr Kind, ihre Diener und ihren — Gatten denkend,

der jetzt wieder verheiratet ist — ohne Bitterkeit, ohne Bedauern.

HEINRICH VIII. soll Shakespeares allerletztes Drama sein, später als STURM. Ich glaube, dass er das Ende nahen gefühlt hat, da er nur beklagt, ohne anzuklagen; urteilt, ohne zu verurteilen; jeden, der von der Schaubühne abtritt, dies mit Resignation und milder Weltverachtung tun lässt. Buckingham geht im zweiten Akt aufs Schafott mit solchen Worten, wie diese es sind:

Ich vergeb' euch, wie mir selber
Vergeben werde; ich vergebe allen,
Es gibt so ungezähltes Unrecht nicht
An mir, dass ich nicht könnt' entsühnen; sicher
Soll schwarzer Hass mein Grab nicht bau'n.

Kardinal Wolsey, der Spitzbube des Stückes, tritt nach seinem Fall aus dem Leben ab mit lauter Selbstanklagen, Warnungen:

Cromwell, bei deinem Heil, wirf Ehrsucht von dir!
Die Sünde hat die Engel selbst betört . . .
Fleuch' Eigenliebe, segne selbst die Feinde . . .
Handle recht, nichts fürchte;
Dein Ziel sei immer Ziel auch deines Landes,
Wie deines Gottes und der Wahrheit!

Und als er tot ist, wagt der abgesetzten Katharinas eigener Marschall, Griffith, gut von Wolsey zu sprechen; der Frau gegenüber, die der Kardinal gestürzt hat. Griffith leugnet seine Fehler nicht, betont aber alle seine Verdienste, und zwar auf eine Art, dass sich Katharina im Innern mit dem verstorbenen Buben versöhnt und gezwungen wird, ihren schlimmsten Feind zu ehren!

Aus all dem scheint hervorzugehen, dass das angebliche Festspiel ebenso subjektiv ist wie irgendein anderes Drama; aber es liegt ein anderes Ge-

heimnis in diesem so reichen Drama. Gervinus erwähnt, dass dieses Stück 1613 unter dem Titel: „All is true, alles ist wahr“ gegeben wurde. Im Prolog wird ja darauf angespielt: „Um etwas Wahres zu erleben .... mit Wahrheit ...“

Was soll das bedeuten?

Waren Heinrich VIII. und die andern Auftretenden von den Zeitgenossen verleumdet worden, so dass sie Shakespeare reinwaschen musste? Nein, um so weniger, als der Dichter Wolsey mit einer unwahren Beschuldigung befleckt: die Geschichte vom Inventar über die Plündereien, die sich auf einen Bischof Rudall bezieht. Ob Heinrich wirklich Karten gespielt hat und geizig war, wie im Stück steht, weiss ich nicht.

Sollte die „Wahrheit“ Elisabeth betreffen, der immer geschmeichelt wurde? Nein, eine Entlarvung geschieht nicht, im Gegenteil, sie ist sowohl Jungfrau wie alles andere.

Dann bleibt nur übrig, scheint mir, an ein sogenanntes Ideendrama zu denken, ein drame à thèse, in dem der Dichter einen Satz behandelt, eine These verteidigt oder ein Proverb illustriert. „Alles ist Wahrheit“ würde dann entweder ein Ausdruck für den absoluten Skeptizismus sein (was nicht der Fall ist), oder eine Formel von Jakob Boehmes mystischer All-Einheit, die nur auf einer höheren Ebene benutzt werden darf. Im bürgerlichen Alltagsleben führt ja der Mensch Bücher und hält Rechenschaft über eigene Forderung und fremde Schulden; da kann man vor Gericht nicht sagen, dass eine Tatsache sowohl wahr wie falsch ist, noch dem Richter einreden, dass ein Mensch sowohl gut wie böse ist; das Schwert der Gerechtigkeit zerhaut solche zweiköpfige Drachen, und zweizüngige Bekenntnisse gelten da nichts, und zwar aus prakti-

scher Rücksicht, weil das Leben kurz ist und es summarisch zugehen muss, um zu Ende zu kommen. In der Welt des Dichters, wenn er sich über die Alltagsebene erhebt, da kann vor höherer Instanz ein Schuldig-Nichtschuldig ausgesprochen werden; da kann es wahr und unwahr sein, ohne dass jedoch wüst schön wird und schwarz weiss. Es ist menschlich zu fehlen, aber göttlich zu verzeihen! Shakespeare war in HEINRICH VIII. in der Stimmung, zu verzeihen, weil er dabei war, seinen eigenen Bücherabschluss zu machen; aber in MACBETH, OTHELLO, LEAR, da verzeiht er nicht, sondern straft unerbittlich und grausam, jedoch deshalb, weil die Menschen sich dort im bürgerlichen Leben bewegen. Ich denke mir auch, dass er bei dem furchtbaren Schauspiel eines unschuldigen Leidens (Katharina) von einem allgemeinen grossen göttlichen Mitleid erfasst wurde, das sich auch über den Ränkeschmied Wolsey erstreckte. Als er sagt, Wolsey ist ein Spitzbube, wird er sogleich von dem Verlangen ergriffen, zu sagen: Wolsey hat doch grosse Verdienste.

Dies ist also nur ein Standpunkt oder Gesichtspunkt, den Shakespeare für diesen Augenblick einnahm, und ich verglich ihn eben mit Jakob Boehmes All-Einheit, ausgedrückt in der Formel: alles besteht aus seinen Gegensätzen, alles enthält ein ja und ein nein. Aber diese gefährliche Philosophie, die in schlechten Händen zur Verdammnis werden kann, wurde von Hegel in seinem berühmten Satz: Alles wird von seinem Gegensatz geboren, entwickelt, und die Wahrheit, das Absolute, ist die Synthese von These (Satz) und Antithese (Gegensatz). Shakespeare hat vielleicht intuitiv das Problem berührt oder es auf dem Wege der religiösen Resignation zu lösen gesucht; denn nur auf diesem Wege kann man dazu kommen, die Höhen der

Ehre, menschliche Grösse, Reichtümer, alle Eitelkeit zu durchschauen, und mit einem Segen davon scheiden, wie Buckingham, Wolsey, Katharina.

Dass Shakespeare mit seinem Titel etwas so Banales gemeint hat, wie eine Versicherung, dass dies eine wahrhafte Geschichte sei (gedruckt in diesem Jahr), das glaube ich nicht, denn er hatte immer schlagende Titel, die klingen, die aber in der Übersetzung nicht immer glücklich wiedergegeben sind. Dass er aber mit „All is true“ gemeint hat, was ich meine, dessen bin ich nicht sicher.

Anna Bullen wird als eine liebenswürdige Dame geschildert, deren einziges Verdienst ist, dass sie keine Schadenfreude über den Fall der Königin zeigt und dass sie die Mutter von Elisabeth wird.

Dass sie auf dem Schafott enden sollte, wusste Shakespeare ja, aber hier wird nichts davon angedeutet: sie ist im Gegenteil als gefühlvoll, rechtdenkend und ungekünstelt geschildert. Möglich ist, dass Shakespeare sie dadurch von aller Schuld freisprechen wollte, weil er die Strafe für ihre Nachlässigkeit zu hart fand. Sie empfing nämlich junge Leute in ihrer Kammer und sprach mit ihnen leichtsinnig über ihren König und Gemahl. (Siehe Hume, History of England.) Des Königs grosse Liebe zu Anna ist schön geschildert in: D'Aubigné, Geschichte der Reformation.

Cranmer, der hier Fortinbras spielt, endete auch kläglich, auf dem Scheiterhaufen, unter der katholischen Maria. Er war nämlich ein Schwindler, und sein in HEINRICH VIII. überschätztes Verdienst bestand darin, dass er für die Scheidung des Königs sprach.

Man könnte sich ja einen zweiten und einen dritten Teil von HEINRICH VIII. denken, in denen

Anna Bullens und Cranmers Geschichte entwickelt würden; auch Cromwell, Wolseys „Diener“, der Staatssekretär wird, um dann enthauptet zu werden, könnte auftreten. Dann wäre, neben der neuen Ehe des Königs, eine gewaltige Schicksalstragödie entstanden, wo die eine Grösse den Vorgänger niedertritt und vom Nachfolger niedergetreten wird. Aber das lag nicht im Plan, und Elisabeth hatte ihre Apotheose schon bekommen.

Wer indessen wissen will, wer Elisabeth in Wirklichkeit war, der lese David Humes History of England; Elisabeths umstrittenes „Geheimnis“ hat Professor Schück in seinem Shakespeare-Buch, Seite 265, mitgeteilt; und in Walter Scotts KENILWORTH erhält man ein allerdings retouchiertes, aber höchst widriges Bild von ihrem Charakter. Der Roman trägt dieses recht offenherzige Motto: „No scandals about Elisabeth, I hope?“

Sommernachtstraum

Mehrere Male habe ich dieses schöne Gedicht aufführen sehen, und zwar mit Mendelssohns Musik; aber die herrliche Musik hat das Ohr so beschäftigt und das Gespräch so übertönt, dass das Stück nicht zu seinem Recht gekommen ist. Ich habe es von den besten Schauspielern dargestellt gesehen, aber es half nicht.

Nun will ich als Regisseur einige Bemerkungen machen und dann sehen, wie der Sache zu helfen ist, denn auch andere als ich haben nicht den Genuss von der Aufführung gehabt, den man beim Lesen erwartet.

Man kommt ins Theater im Glauben, den Inhalt des Stückes zu kennen; doch das tut man nicht in Einzelheiten, denn man hat seit dem letzten Mal etwas vergessen. Damit man als müder Mensch bequem ein Theaterstück geniessen kann, muss die Fabel einfach sein, die Personen nicht zu viel und die Sprache etwas dekorativ, nicht zu bildreich, denn das verlangt Anstrengung, als müsste man Rätsel lösen.

Nun ist die Komposition im SOMMERNACHTS-TRAUM polyphon, äusserst kunstreich mit diesen fünf Motiven: Theseus-Hippolyta; Oberon-Titania; Lysander-Hermia; Demetrius-Helena; das Schauspiel der Handwerker. Wenn dann durch Pucks Intrigen und Irrtümer die Motive Hermia und Helena sich kreuzen und kontrapunktisch behandelt werden, so wird die Entwirrung ermüdend. Ich kann sie kaum im Buch auseinanderhalten. Wenn das Auge unterstützt würde, so könnte man sich leichter zurechtfinden. Der Regisseur müsste Spieler und Spielerinnen von ganz verschiedenem Aussehen

und ebenso verschiedenen Stimmen wählen und sie in Farben kleiden, die miteinander kontrastieren.

Shakespeare, hat man getadelt, zeigte bei der Wahl der Namen keinen Geschmack. Hermia und Helena lauten zu ähnlich, und der schwedische Übersetzer Hagberg hat sie daher an einer Stelle verwechselt. (Vergleiche Cassius und Casca in CÄSAR.) Nun wird gesagt, dass das eine Mädchen gross, das andere klein ist; das ist eine Hilfe.

Aber die Sprache des Stückes ist so filigranartig, das Bildwerk so reich wie die feinste italienische Lyrik, und auf unseren grossen Bühnen geht alle Miniaturmalerei verloren. Es rauscht halbverstanden vorbei, und das erregt Unruhe und Unlust. Kommt dann die Musik dazu, die sich nach meiner Ansicht mit dem Text messen kann, wenn beide aneinander zu messen sind.

Die Ouvertüre öffnet einem Ohr und Herz auf eine besondere Art; man ist auf Musik eingestellt. Der Vorhang geht auf, Theseus beginnt zu sprechen. Was er sagt, klingt falsch, weil es im Ton nicht zur Musik passt; es schnarrt, weil das Ohr eingespielt ist; aber es klingt auch geistesarm, leer, banal, weil — es nicht Musik ist.

Das Phantasiebild des Dichters ist bereits durch das niedergeschriebene Wort profaniert; das geschriebene Drama wird auf gewisse Art profaniert, wenn es durch Aufführung materialisiert wird. Das merkt man zuerst und am deutlichsten, wenn das Ohr Musik gehört hat; d a r u m ist die Zwischenaktmusik in den heutigen Schauspielhäusern fortgefallen.

Aber die Sprechstimme auf die Musik einstimmen, wie es schon im Melodram versucht wird, das ist

unmöglich, denn sie sind inkommensurabel. In gewissen Melodramen, in denen die Sprechstimme mit der Musik kämpft, da kann es gehen.

Ein Drama mit Musik kann auch gehen, wenn die Fabel so einfach ist, dass man die Musik geniessen kann, ohne sich anstrengen zu müssen, um den Zusammenhang zu verfolgen.

Aber es geschieht auch, dass der Schauspieler selber die Töne in sich aufnimmt und das Gefühl für seine Stimme verliert; dann schwankt sein Register und er gerät in fremde Stimmungen.

Die Musik wäre also die Ursache, dass sich das Drama nicht ausnimmt. Da man aber kein Wort vom Text und keine Note von der Musik verlieren will, so ist die Frage wohl nicht zu lösen, falls man nicht einen Versuch macht, entweder mit einer Vorstellung ohne Musik oder mit Opernsängern als Schauspieler, die „im Ton sprechen" und die Sätze stilisieren können.

Hätte Mendelssohn eine Oper mit vereinfachtem Text komponiert, so wäre Shakespeare gerettet, und dann hätten wir die Oper für sich und das Drama für sich. Aber auch das Drama allein ist verwickelt. Puck, der nicht vom Licht ist, sondern aus den Gebieten des Bösen stammt, weil er sich über die Leiden Unschuldiger freut, verwirrt die Intrige durch Irrtümer in einer Weise, dass die Handlung schliesslich ein Weichselzopf wird und man sich vor einem richtigen Intrigenstück befindet. Diese Art von Drama habe ich nie geliebt, denn sie erfordert Arbeit, und wenn ich ein Vergnügen suche, will ich nicht arbeiten, sondern ruhen. In meiner Jugend habe ich einmal ein Intrigenstück gesehen, das „Wer ist sie?" hiess. Als es dem Ende zuging, war mir alles so zuwider geworden (es handelte sich um Familiengeschichten), dass ich

fortging, ohne erfahren zu haben, wer sie war.

Als ich jetzt den SOMMERNACHTSTRAUM wieder las, entdeckte ich Einzelheiten, die mir früher entgangen sind. So finde ich, dass Hippolyta eine Amazone ist, um die Theseus „mit dem Schwert“ gefreit hat; ferner, dass Hermia bei Strafe des Lebens verurteilt wird, sich mit Demetrius zu vermählen. Sie soll also im Walde als eine zum Tode Verurteilte erscheinen, da sie den Gesetzen des Landes getrotzt hat. Theseus gibt ihr jedoch eine andere Alternative: ins Kloster zu gehen.

Aber da findet sich auch ein Zug von finsterm, alles durchschauendem Pessimismus bei dem jetzt dreissigjährigen Dichter. Die Liebe ist für ihn eine allerdings angenehme Tatsache, aber sie ist so zerbrechlich.

Nie rann der Strom der treuen Liebe sanft;
Denn bald war sie verschieden an Geburt —
Bald war sie in den Jahren missgepaart —
Bald hing sie ab von der Verwandten Wahl —
Und war auch Sympathie in ihrer Wahl,
So stürmte Krieg, Tod, Krankheit auf sie ein
Und macht ihr Glück gleich einem Schalle flüchtig . . .
So schnell verdunkelt sich des Glückes Schein.

HERMIA

Wenn Leid denn immer treue Liebe traf,
So steht es fest im Rate des Geschicks.
Drum lass Geduld uns durch die Prüfung lernen
Weil Leid der Liebe täglich eigen ist . . .

Dabei ist das Drama ein Hochzeitstück und geschrieben von einem Dreissigjährigen, der doch „an

die Liebe hätte glauben“ können, wie unsere Damen es nennen.

Puck wird von einer Elfe „Du täppischer Geselle“ genannt; das ist etwas anderes als der auf einer Flugmaschine tanzende Luftgeist, wie er früher auf deutschen Bühnen erschien. Frau Eysoldt in Berlin scheint sich an diesen Ausdruck gehalten zu haben, denn sie hat sich ausgerüstet wie ein Waldteufel. Andere Beschreibungen im Text entsprechen denen eines Kobolds, und das ist wohl das Richtige.

Ein schöner, sicherlich nicht beachteter Zug ist Titanias Erklärung: alle Missverhältnisse in der Natur, auch die Krankheiten und dies ganze Gezücht von Plagen, seien die Frucht der Entzweiung zwischen Oberon und ihr: „Wir sind davon die Stifter und Erzeuger.“ Wer gesehen hat, welche Verwüstung eine unglückliche Ehe oder entzweite Gatten um sich verbreiten — die Häuslichkeit kommt herunter, die Kinder werden vernachlässigt, Krankheiten brechen aus — versteht, dass dies mehr ist als ein poetisches Bild.

Es ist auch schmerzlich, wenn die beiden Liebespaare, von Puck vergiftet, einander mit Schimpfworten (Zigeunerin, Katze, Schlange) überhäufen, und es steht auf der Grenze dessen, was in einem Hochzeitstück erlaubt ist, denn es ist tragisch. Aber Puck, dieser Halbsatan, erklärt; „dass diese Balgerei ihn sehr vergnügt.“

Im fünften Akt sehe ich, dass sich der Dichter in eine Erörterung einlässt, ob diese Sinnestäuschungen Wirklichkeit besitzen. Theseus (der Spiesser) erklärt bestimmt:

> Wahnwitzige Poeten und Verliebte
> Besteh'n aus Einbildung . . .

Der Verliebte sieht
Nicht minder irr: die Schönheit Helenas
Auf einer äthiopisch braunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend . . .

Hippolyta meint jedoch:

Doch diese ganze Nachtbegebenheit
Und ihrer aller Sinn, zugleich verwandelt
Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung.

Und das ist wohl auch des Dichters Ansicht!

Man pflegt bei der Aufführung den SOMMERNACHTSTRAUM sicherlich unbarmherzig zusammenzustreichen, denn man wird im Theater nicht vertraut mit diesen Menschen. Im Buch dagegen findet man, dass Helena und Hermia zusammen aufgewachsen sind und als Freundinnen gelebt haben. Dieses ihr Verhältnis wird von Helena ausserordentlich schön geschildert, aber ich habe es bisher nicht bemerkt:

Feindsel'ge Hermia! Undankbares Mädchen!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Sind alle Heimlichkeiten, die wir teilten,
Der Schwestertreu Gelübde, jene Stunden,
Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
Wie sie uns schied: o alles nun vergessen?
Die Schulgenossenschaft, die Kinderunschuld?
Wie kunstbegabte Götter schufen wir
Mit unsern Nadeln eine Blume beide,
Nach einem Muster und auf einem Sitz;
Ein Liedchen wirbelnd, beid' in einem Ton,
Als wären unsere Hände, Stimmen, Herzen
Einander einverleibt. So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins;
Zwei holde Beeren, einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch ein Herz,
Zwei Schildern eines Wappens glichen wir,
Die friedlich stehn, gekrönt von einem Helm . . .

Das sind schöne, glänzende, unschuldige Bilder: „Doppelkirsche, Wappenfeld"; und nun interessiert man sich für diese jungen Menschenkinder, die nach den Strichen wie Skelette dastehen.

Antonius und Kleopatra

Antonius ist Julius Cäsars Freund, hat die schöne Leichenrede über ihn gehalten und dann Brutus und Cassius bei Philippi geschlagen. Octavius Cäsar ist der künftige Kaiser Augustus. Diese beiden haben zusammen mit Lepidus das zweite Triumvirat gebildet.

Antonius ist jetzt mit Fulvia in deren dritter Ehe verheiratet (erste mit Clodius Pulcher, zweite mit Curio), aber nach dem Orient geschickt, ist er Kleopatra ins Garn gegangen und sitzt jetzt bei ihr wie Herkules bei Omphale. Kleopatra, die Julius Cäsars Geliebte gewesen ist, hat Rom besucht und hegt jetzt Pläne, die Römer zu beherrschen. Darum sucht sie Antonius in Tarsus auf und setzt ihn in Flammen. Kleopatra, vom Seitenzweig der Ptolemäer, ist eine Messalina; sie hat mehrere Bastarde; nach einem Handbuch soll sie mit ihrem Bruder, dem Mitregenten, verheiratet gewesen sein, aber das kann ich nicht vertreten.

Nun wollen wir sehen, wie Shakespeare diese berühmte Frau schildert.

Die Schilderung ist gründlich und scheint den Dichter gelockt zu haben, denn sofort in der ersten Szene des ersten Aktes lässt er einen von Antonius' Anhängern, Philo, ein Porträt von ihr entwerfen. Philo sagt, sie habe eine braune Stirn, und er nennt sie eine lüsterne Zigeunerin; Antonius, sagt er, ist „zum Narren einer Buhlerin" geworden.

Gleich darauf treten (auf der ersten Seite) Kleopatra und Antonius auf. Kleopatra rast: „Ist's wirklich Liebe, sag' mir denn, wieviel?" Sie spricht von der Liebe; das kann bedeuten, dass die auf die Neige geht. Fünf Male erwähnt sie in dieser Szene Fulvias Name; das heisst, sie ist eifersüchtig

auf Antonius' Gattin. Kleopatra soll nach einigen sechsunddreissig, nach andern vierzig Jahre alt sein, als das Stück schliesst, nach der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.). Sie ist also nicht mehr jung, aber Antonius ist auch kein Kind mehr, denn er hat Grau in seinem braunen Haar.

Shakespeare charakterisiert sie damit, dass sie immer in Wut spricht, Ohrfeigen austeilt (ganz wie Königin Elisabeth), Diener hinauswirft, flucht und schilt (ganz wie Königin Elisabeth). In Wirklichkeit war sie reizvoll, geistreich, lustig, erfinderisch und konnte gut plaudern. Wie Shakespeare sie geschildert hat, muss man ihren Reiz als rein sinnlich auffassen; ihre Liebe zu Antonius gleicht Hass, Brunst und Interesse; er ist das Werkzeug, durch das sie zur Macht zu kommen sucht; aber er scheint auch einige persönliche Eigenschaften zu besitzen, die sie anziehen. Er liebt Feste, ist tapfer, ein schöner Mann. (Eine Büste gleicht jedoch dem Schwein Vitellius.)

In der zweiten Szene des ersten Aktes tritt Kleopatra wieder auf, wie gewöhnlich rasend, und spricht immerzu von Fulvia, die während Antonius' Abwesenheit einen kleinen Krieg angestellt hat. (Den Perusinischen Krieg, der mit einem Menschenopfer von dreihundert vornehmen Bürgern schloss; die wurden auf einem Altar zu Julius Cäsars Ehre geschlachtet. Vergleiche das „frohe Heidentum".) Antonius scheint unter diesen Selbstvorwürfen des permanenten Katzenjammers zu leiden:

Nur Unkraut tragen wir,
Wenn uns kein Wind durchschüttelt; und uns schelten,
Heisst nur rein jäten . . .
Die starke ägyptische Fessel muss ich brechen,
Sonst geh' in Lieb ich unter.

Da kommt die Nachricht, dass Fulvia gestorben sei. Antonius ist sofort zur Apotheose bereit. „Da schied ein hoher Geist!" (Das war sie nun nicht, aber es ist schön gesagt.) „Gut ist sie nun, weil tot!" (Eben!) Und dann beabsichtigt er von der Zauberin zu fliehen, ruft den „Anhänger" Enobarbus und sagt ihm seinen Entschluss, verschwinden zu wollen. Enobarbus verkündet erst seine Ansicht über die Stellung der Frau im allgemeinen und zeigt sich wenigstens nicht als Emanzipator. „Ist eine Notwendigkeit da, so lasst die Weiber sterben . . . Ist von ihnen und einer wichtigen Sache die Rede, so muss man sie für nichts rechnen." Darauf verspottet er Kleopatras Mätzchen. „Wenn sie nur das mindeste hiervon wittert, stirbt sie augenblicklich; ich habe sie zwanzig Male um weit armseligeren Grund sterben sehen." Antonius sagt jetzt in einem wachen Augenblick: „Sie ist listiger als man denken kann!" Und gleich darauf: „Hätt' ich sie nie gesehn!" Und dann: „Fulvia ist tot." Enobarbus ist so kühn, zu gratulieren, statt zu kondolieren: „Aus Euerm alten Weiberhemd lässt sich ein neuer Unterrock machen;" und eines Witwers Tränen werden ebensogut durch eine Zwiebel hervorgerufen. Antonius bleibt bei seinem Entschluss, heimzukehren, auch weil Sextus Pompejus sich regt und die Meere beherrscht.

Akt I, Szene 3. Kleopatra tritt auf, rasend wie gewöhnlich. „Wo ist er?" (Sie weiss nicht, dass Fulvia, die Nebenbuhlerin, tot ist.) Alexas, der Diener, wird nach „ihm" geschickt. „Find'st du ihn traurig, sag' ihm, ich tanze; ist er munter, meld' ihm, ich wurde plötzlich krank." Charmion, die Dienerin, warnt vor dieser schlechten Art, den Geliebten zu züchtigen. „Versucht ihn nicht zu sehr; ich bitt', erwägt, wir hassen bald, was oft uns Furcht erregt." Antonius kommt. Kleopatra beginnt

mit dem Trick, ohnmächtig zu werden. (Der muss uralt sein.) Und dann spricht sie wieder von Fulvia. Antonius will ihr erzählen, dass seine Gattin tot ist, kommt aber nicht zu Worte, weil Kleopatra unaufhörlich spricht. Schliesslich kann er die Neuigkeit vorbringen: „Fulvia ist tot!“ — „Kann Fulvia sterben?“ ruft Kleopatra freudig aus; aber sofort kriegt Antonius einen Hagelschauer, weil er seine Gattin nicht beklagt, die Kleopatra ausgestochen hat. Und dann kriegt er eine Extrasalve, weil er heimreisen will. Dieses ganze Allegro furioso bestärkt Antonius in dem Entschluss, heimzukehren; und man wünscht ihm wirklich Glück zu diesem Entschluss, da man bei der Geliebten noch keinen reizvollen Zug gesehen hat, der imstande wäre, ihn oder einen andern zu fesseln.

Akt I, Szene 4. Cäsar (Augustus) spricht von dem abwesenden Antonius als „dem Mann, der alle Fehler in sich fasst“. Lepidus legt ein gutes Wort ein wie gewöhnlich, aber vergeblich. Jetzt aber erwartet man Antonius, um gegen Pompejus vorzugehen, und Cäsar hält eine Lobrede auf Antonius, so wie er war, ehe Kleopatra ihn fing.

Akt I, Szene 5. Kleopatra rast nun, weil sie ihren Geliebten vermisst. Sie weiss jedoch, wie schlecht er von ihr spricht, aber das ist ihr auch lieb. „Jetzt spricht er oder murmelt: Wo weilst du, meine Schlang' am alten Nil? Denn also nennt er mich.“ Dann erinnert sie sich an Julius Cäsar und stellt Vergleiche an; droht, das Mädchen zu schlagen, weil es den toten Cäsar rühmt; und verlangt Schreibzeug, um an den Lebenden zu schreiben.

Zweiter Akt

Szene 1. Pompejus gibt die Lage an; zeigt, wie falsch die Triumvirn gegen einander sind, und wie er auf deren nahende Uneinigkeit rechnet.

Szene 2. Cäsar erwartet Antonius. Der tritt ein. Der Streit bricht aus; Lepidus vermittelt, Enobarbus spielt den dritten Opponenten oder den Narren. Enobarbus: „Wenn ihr euch des andern Freundschaft für den Augenblick borgt, könnt ihr sie, wenn von Pompejus nicht mehr die Rede ist, wieder zurückgeben.“ (Jagos Philosophie.) Agrippa, Cäsars (Augustus') Anhänger, schlägt nun als Radikalmittel vor, dass Antonius sich mit Cäsars Schwester, Octavia, verheiratet. Nach einigem Parlamentieren wird der Vorschlag angenommen, und jetzt glaubt man, Antonius sei „gerettet.“

Enobarbus kommt doch dazu, dem Agrippa eine Miniatur von Kleopatra zu geben, aus der hervorgeht, dass ihr persönlicher Reiz so gewesen ist, dass alles sie kleidete.

> Ich sah sie
> Einst wen'ge Schritte durch die Strasse hüpfen,
> Und als sie atemlos, sprach sie in Pausen,
> So dass zur Anmut sie den Fehl erhob
> Und ohne Atem Kraft entatmete.

Schade, dass man diesen Reiz nie in der Rolle zu sehen bekommt; dann wäre doch Antonius Liebe zu dieser Furie motiviert.

Octavia, die künftige Braut, besitzt dagegen nach Mäcenas „Schönheit, Sitte und Weisheit.“

Szene 3. Nur einige Worte werden zwischen Antonius und Octavia gewechselt. Antonius ist auf besseren Wegen:

> Ich hielt nicht stets das Mass, doch für die Zukunft
> Fügt alles sich der Form.

Ein Wahrsager weissagt Antonius, dass Cäsars Glück grösser sei als das des Antonius, und dass der erste das Spiel gewinnen wird. Da wird Antonius von dem Verlangen ergriffen, früher oder später nach Ägypten zurückzufliehen.

Szene 5. Kleopatra sitzt in Alexandria und langweilt sich; spielt Billard mit dem Eunuchen. Da kommt ein Bote, der nach vielen Umschweifen erzählt, dass sich Antonius mit Octavia verheiratet habe. Kleopatra schlägt den Boten, rauft ihm das Haar und greift schliesslich zum Dolch. Der Bote flieht! Kleopatra rast: „Ruft den Sklaven; bin ich auch toll, ich beiss ihn nicht."

Der Bote kommt zurück. Kleopatra bereut, dass sie Julius Cäsar gescholten und Antonius gerühmt hat; sie will ohnmächtig werden, erholt sich aber wieder; verlangt zu wissen, welche Farbe Octavias Haar hat, und dergleichen.

Man fragt sich, wie Shakespeare dazu kam, die unwiderstehliche Kleopatra immer als eifersüchtig zu zeigen. Weil sie in einem gewissen Alter war? Oder straft der Dichter auf eigene Faust?

Szene 6. Menas deutet an, dass die Politik Antonius und Octavia vereinigt hat. Enobarbus: „Octavia ist von kaltem, stillem Temperament." Monas: „Wer wünschte sein Weib nicht so?" Enobarbus: „Wer selber nicht so ist; und das ist Marc Anton. Sein ägyptisches Mal wird ihn zurückziehen." Da hat man es erfahren.

Szene 7, in der alle Helden, Cäsar, Antonius und Pompejus, sich berauschen und wie Narren tanzen, erscheint uns überflüssig und könnte gestrichen werden.

Dritter Akt

Szene 3. Kleopatra poltert auf ihre gewöhnliche Art, indem sie zu wissen verlangt, wie Octavia aussieht; weiter nichts.

In den folgenden Szenen, deren zu viele sind, mit ihrem umständlichen Hinundher, ist Antonius schliesslich nach Ägypten gezogen, und in Szene 7 trifft er seine liebe Furie. Jetzt ist sie am meisten für Krieg interessiert: „Und als der Vorstand meines Reiches, streit ich in ihm als Mann." Aber die Szene ist etwas schlaff.

Szene 9, nach der Schlacht bei Actium, als Antonius der fliehenden Kleopatra gefolgt ist. Die Herrschaften sind flau, Kleopatra rast nicht mehr, sondern bittet um Verzeihung. Die Szene schliesst damit, dass Antonius um einen Kuss bittet, und nach Wein und Essen ruft.

Szene 11. Antonius verlässt Kleopatra mit der Mitteilung, dass Cäsar sie begnadigen wird, wenn sie Antonius aufgibt. Kleopatra himmelt, aber scheint sich das Anerbieten zu überlegen.

Enobarbus plant Überlauf. Der Gesandte von Cäsar wird ohne Fusstritte von Kleopatra empfangen, die jetzt ihren Verrat beschlossen zu haben scheint. Antonius kommt zurück und nimmt das Blatt vom Mund, nachdem ihm die Schuppen von den Augen gefallen sind. Er sieht nämlich, wie der Gesandte Thyreus Kleopatra die Hand küsst; was recht unschuldig sein kann, aber vielleicht unpassend nach römischen Begriffen. Antonius: „Ihr war't halb welk, eh' ich Euch kannte . . ." Er nimmt nun Kleopatras Taktik an und rast; das hat dieselbe Wirkung, wie auf die Widerspenstige: sie wird gefügig.

Antonius:

> Ihr war't von jeher ungetreu und falsch.
> Doch wenn wir in der Sünde uns verhärtet,
> O Jammer, dann verblenden unsre Augen
> Mit eignem Schmutz die Götter; trüben uns
> Das klare Urteil, dass wir unsern Irrtum
> Anbeten; lachen über uns, wenn wir
> Zum Tode hin stolzieren!

Nachdem Antonius ihr noch einmal den Kopf gewaschen hat, was Kleopatra ergeben hinnimmt, schreitet man zur Versöhnung: ein Mitternachtsfest in Antonius' gewöhnlichem Stil.

Und damit schliesst erst der dritte Akt.

Vierter Akt

Szene 2. Antonius in Alexandria; er ist gefühlvoll, ahnt wohl seinen Ausgang, drückt den Dienern die Hände, nachdem er erzählt, wie Cäsar ihm den Zweikampf abgeschlagen hat. Kleopatra ist anwesend, aber abwesend und einfach. „Kommt zum Male, kommt, und alle Sorg ertränkt."

Szene 3. Unterirdische Musik wird von Soldaten gehört, die das so deuten: Gott Herkules verlässt jetzt Antonius, gerade als dieser frei werden will von Omphale, bei der er wirklich einmal als Weib verkleidet gesessen hat. In der fünften Szene des zweiten Aktes erzählt nämlich Kleopatra:

> Jene Zeit! O Zeiten!
> Ich lacht' ihn aus der Ruh, dieselbe Nacht
> Lacht' ich ihn in die Ruh; den nächsten Morgen
> Noch vor neun Uhr trank ich ihn auf sein Lager,
> Tat meinen Mantel ihm und Schleier um,
> Und ich derweil trug sein philippisch Schwert.

Szene 4. Kleopatra hilft Antonius, die Rüstung anzulegen; sie ist noch immer mild, aber Antonius rast dafür; nach dem Kuss eines Kriegers geht er.

Szene 5. Antonius erfährt, dass Enobarbus geflüchtet ist. Er wird nur traurig und lässt ihm seine Sachen nachschicken.

Szene 6. Enobarbus leidet an Gewissensqual und will sich töten.

Szene 8. Unter Alexandrias Mauern hat Antonius einen vorläufigen Sieg erfochten; trifft Kleopatra, die noch immer ergeben und zweideutig ist, und den Ausgang abwartet.

Szene 9. Enobarbus stirbt in Gewissensqual.

Szene 10. Antonius ist ausser sich, weil die Ägyptierin ihn verraten hat. Er verflucht sie, will sie töten, aber malt sich ihr Schicksal aus: in Cäsars Triumphzug wie ein seltenes wildes Tier geführt zu werden.

Szene 11. Kleopatra sendet einen Diener zu Antonius mit der falschen Botschaft, sie habe sich ermordet.

Damit tritt das Romeo-und-Julia-Motiv ein (Pyramus und Thisbe).

In der nächsten Szene empfängt Antonius die Nachricht; er sucht sich zu töten; aber es gelingt ihm nicht sofort, sondern er wird zu Kleopatra geführt, in deren Armen er seinen Atem aufgibt.

Jetzt könnte das Drama zu Ende sein; wir wären zufrieden gewesen, Kleopatras Entschluss, sich zu töten, zu hören, da wir aus der Geschichte wissen, dass und wie sie sich das Leben nahm. Aber Shakespeare fügt einen ganzen fünften Akt hinzu, in dem Kleopatra Cäsar um einen Teil der Kriegsbeute prellt und sich durch die Schlangen, die ein Unsinn schwatzender Bauer verkauft, umbringt. Und in der letzten Szene werden einige gute Worte von den beiden Toten gesagt, wie es Shakespeares schöne Gewohnheit war.

Will man dieses Drama spielen, so muss viel gestrichen werden. Wir würden diese langatmigen Geschichten nicht mehr ertragen, die ja zu des Dichters Zeit genossen werden konnten, da man sich um halb sechs Uhr im Theater einfand und Essen und Tabakspfeife mitbrachte, auch keine Verwandlungen das Spiel verzögerten. Es ist doch Kleopatra, die interessiert, und ihr eigentümliches Liebesverhältnis zu Antonius, wenn man diese Anziehungskraft Liebe nennen kann. Er, der Geliebte, weiss, wer sie ist: „eine Schlange vom alten Nil"; er verleumdet sie laut:

Ich fand Euch, einen kaltgeword'nen Bissen
Auf Cäsars Teller, ja ein Überbleibsel
Cnejus' Pompejus, and'rer heisser Stunden
Gedenk ich nicht, die Eure Lust sich auflas
Und nicht der Leumund nennt . . .

Und doch „liebt" er sie. Er heiratet Octavia: es hilft nichts. Kleopatra wird nur weicher, und sobald sie sich wieder vereinigt haben, wird die Liebe himmelhoch. Kleopatra verrät Antonius dem Feinde; das tut nichts, er liebt sie noch ebenso hoch, höher, doch während er sie verflucht. Kleopatra lässt ihm fälschlich ihren Tod melden; Antonius folgt ihr in den Tod, beeilt sich, sie auf den elysäischen Gefilden zu treffen:

Ich komme, Königin! Weile noch;
Wo Seelen ruh'n auf Blumen, wandeln wir,
Dass Geister staunen unsern freud'gen Gang,
Dido und Aeneas stehn verlassen
Und alles schwärmt uns nach.

Jetzt will Kleopatra ihrem Antonius folgen:

O edelster der Männer! willst du scheiden?
So sorgst du dich um mich? Aushalten soll ich
In dieser schalen Welt, die ohne dich
Nicht mehr ist als ein Viehstall? . . .

Sein Antlitz war der Himmel: darin standen
Sonne und Mond, kreisten und gaben Licht
Der kleinen Null, der Erde.

Diese Liebe würde erhaben sein, wenn sie etwas anderes wäre als eine Strafvorstellung nach dem Begriffe Swedenborgs. Die beiden Liebenden lieben einander nicht, denn ihr aufrichtigstes Gefühl ist Verachtung und Abscheu. Es sieht so aus, als sei die Liebe etwas ausser ihnen, an dem sie nicht teil haben; denn ihre eigenen Gefühle bestehen aus Herrschgier, Hass, Verachtung, grausamer Wollust, Treulosigkeit, Feindschaft mit einem Wort; und mitten im Hass werden die beiden von dem Dämon gepeitscht, der Furcht, einander zu verlieren (Eifersucht.) Antonius ahnt dies in einer wachen Stunde (in der elften Szene des dritten Aktes), dass sie der Raub eines ihnen aufgezwungenen Irrtums sind:

Und wenn wir in der Sünde uns verhärtet,
O Jammer! dann verblenden unsre Augen
Mit eignem Schmutz die Götter; trüben uns
Das klare Urteil, dass wir unsern Irrtum
Anbeten; lachen über uns, wenn wir
Zum Tode hin stolzieren!

Sie verlangen nach einander; wenn sie sich aber treffen, streiten sie, werden von Schwermut ergriffen, entehren einander; und Kleopatra leidet immer unter Selbstmordmanie, welche sie durch ihre Gegenwart auf Antonius überträgt.

Dies, dies nennt Swedenborg die höllische Liebe, welche Formen von der himmlischen leiht, aber ihr Gegensatz ist.

Kleopatras Rolle ist nicht leicht. In den ersten Akten ist sie unsympathisch in ihrer Eifersucht und ihrer rasenden Art; als sie später mild wird, fällt

sie aus der Rolle, muss Zuhörer werden und tritt an die zweite Stelle; die Rolle ist etwas vernachlässigt, könnte man sagen. In den letzten Akten steigert sie sich, erregt Mitleid, auch wenn sie lügt und Cäsar um die Beute prellt. In der Todesszene wird sie rührend:

> Siehst du den Säugling nicht an meiner Brust
> In Schlaf die Amme saugen?

Cäsars Leichenrede ist diplomatisch, aber human: „Der ernste Ausgang rührt selbst den, der ihn veranlasst, und ihr Schicksal wirbt so viel Leid für sie, als Ruhm für den, der sie gestürzt."

Die Komposition ist einfach, klar; ein grader Strich, aber mit Schlingen; keine Verwechslungen oder Stimmenkreuzungen. Zu des Dichters Zeit war sie nicht zu umständlich, aber für uns ist sie es. Da sind viele unvollendete Intentionen: Antonius' Entschluss, Octavia zu verlassen, wird aufgeschoben; sein Entschluss, Kleopatra zu töten, als sie ihn verrät; Kleopatras immer wieder aufgeschobener Selbstmord; ihre aufgeschobene Verräterei, und das ewige Wideranknüpfen; Antonius' kleiner Sieg nach Actium retardiert auch die Handlung, gibt aber ein Revirement (Ruder in Lee) von guter Wirkung: noch ein Mal kann Antonius sich in seinem Glanz zeigen, ehe er fällt.

Nach den Liebenden ist Enobarbus am interessantesten. Seine aufgeklärte Skepsis ist wohltuend für den Zuhörer, aber diese Zweifelsucht wird die Ursache zu seinem Überlauf; und, von Natur treu, kann er die neue Rolle des Verräters nicht tragen, sondern geht unter in seiner Disharmonie.

Aber es gibt einen christlichen Zug bei Enobarbus, da er allein diese aufgelöste Moral, die geübt wird, durchschaut und missbilligt. Es ist nämlich der letzte Akt des Heidentums, der sich hier ab-

spielt; der Name Herodes wird drei Male erwähnt, und unter Kaiser Augustus wird Christus geboren. Den Heidengöttern glaubt man nicht mehr, sondern man verleumdet sie offen. Kleopatra sagt: „Zeus verleiht das Glück nur als Entschuldigung zukünftigen Zornes.“ Und an einer andern Stelle: „Nun könnt' ich gleich mein Zepter auf die neid'schen Götter schleudern.“ Alles dreht sich im Drama um Ehrgeiz, Machtgier, Treulosigkeit, Betrug; und alle finden das in Ordnung, ausser Enobarbus, der geisselt und den aufgeklärten Narren spielt, indem er sagt, was wahr ist.

Als Enobarbus von Antonius geflohen ist und dieser ihm seine Sachen nachschickt (was doch Ironie sein kann), wird Enobarbus von der edlen Handlung so ergriffen, dass er sich totschämt!

Octavia ist auch von andrer philosophischen Schule, als die heidnische. Sie bittet zu den Göttern für ihren ungetreuen Gatten. Und wenn Antonius in ihre Nähe kommt, wird er ein besserer Mensch. Liebt er sie? Ja, er liebt beide, steht im Text.

Shakespeare taugt nicht zur Lektüre; man kann ihn nicht mit Vergnügen „lesen“, man muss ihn durcharbeiten. Die kleinste Unaufmerksamkeit, und man lässt alles zu Boden fallen. Darum finden viele ihn langweilig, weil er Arbeit fordert, was ein Roman nicht tut. (Ich nehme jedoch Jean Pauls TITAN aus, der Protokollführung verlangt, vor allem, weil der Dichter derselben Person so viele Namen gibt.) ANTONIUS UND KLEOPATRA ist lang, weil man 34 Personen und deren Stammtafeln kennen lernt. Aber schwierig ist das Drama nicht, wie die Komödien mit ihren Verwicklungen und Kreuzstichen, Verkleidungen und Irrtümern: da kriegt man Kopfschmerzen.

Eine Kuriosität

Als Kuriosität will ich schliesslich meine Grübeleien über Hamlet drucken, die mir kamen, während Bleibtreu eine neue Shakespeare-Mythe im Bacon-Stil phantasierte; aber nur als Kuriosität. Mein Ausgangspunkt war der Name Polonius; den trug der Ratsherr aus Lübeck, der an der Königswahl von Strängnäs teilnahm, als Gustav Wasa zum König von Schweden ausgerufen wurde. Dieser Lübecker hiess Polonius (verdeutscht in unserer Schwedischen Geschichte zu Plönnies).

Aber 1585 besuchten Lord Leicesters Schauspieler Dänemark; und drei von den Teilnehmern, Kempe, Bryan und Pope, traten später in Chamberlains Gesellschaft ein und spielten in Shakespeares Stücken. Durch diese Schauspieler soll Shakespeare das Dänemark zur Zeit Frederiks II. kennen gelernt haben.

Bester Herr S. 'Meine Hamletforschungen dauern fort. Der Güldenstern, der mit Rosenkranz nach England geschickt wird, kann mein Gyllenstjerna aus ERICH XIV. sein, denn er studierte in Wittenberg (wie Hamlet, Güldenstern und Rosenkranz) und wurde nach England geschickt, um für Erich XIV. um Königin Elisabeth zu werben; das war 1564 (im selben Jahre wurde Shakespeare geboren). Eigentümlich ist, dass ein Holger Rosenkranz, geboren 1586, die Gesandtschaft, die zur Krönung Jakob I. abging, nach England begleitete. Er war verheiratet mit der 1588 geborenen Lena Gyldenstjerne. Shakespeare nahm, was er von Zeitgenossen hörte, Kneipengespräche und dergleichen, als Motive nämlich! Fragen Sie Bleibtreu, ob er dies kennt, und bitten Sie ihn, mir seine Resumé

der Theorie Rutland zu senden, dann werde ich ihm eine neue Theorie geben.

Bester Herr S. Was mich veranlasste, Nils Gyllenstjerna in ERICH XIV. als identisch mit Güldenstern in HAMLET anzunehmen, war nicht allein, dass er nach England geschickt wurde (von Erich XIV., um für ihn um Königin Elisabeth zu werben), sondern auch seine vollständige Glaubens- und Charakterlosigkeit, die mit Güldensterns (und Rosenkranzens) übereinstimmt. In meinem ERICH XIV. habe ich ihn als Herrn Zu und Von charakterisiert; so hat die schwedische Geschichte ihn dem Gedächtnis eingeprägt. Aber noch eine Parallele: Gyllenstjerna wurde von Erich XIV. beauftragt, nach England zu reisen und den Rivalen Leicester zu ermorden. Güldenstern (und Rosenkranz) wurden nach England gesandt, um Hamlet zu ermorden! Nils Gyllenstjerna war von dänischer Herkunft und wird zuweilen Güldenstern genannt. Lingard (Hystory of England) erzählt von Erichs XIV. englischen Werbungen.

Erich XIV. ist ein Hamlet: Stiefmutter = Stiefvater; mordet den Sture = mordet Polonius; Ophelia = Karin; Erich XIV. stirbt vergiftet wie Hamlet; ist wankelmütig, verurteilt und hebt das Urteil auf; der Freund Göran Persson getreu bis in den Tod, wie Hamlets Freund Horatio; Fortinbras sind die Herzöge Johan und Karl; Hamlet wurde geliebt von der „wilden Menge", Erich ebenfalls, Herrenhasser und Bauernkönig. Wer ist Polonius? Dionysius Beurreus, der auf Erichs Befehl niedergestochen wurde, ein geschmeidiger Hofmann?

Bester Herr S. Als ich wieder HAMLET las, fand ich, dass Polonius in der dritten Szene des ersten

Aktes, als er Laertes segnet (auf alttestamentarische Art), Hovamol zitiert, die Shakespeare damals wohl aus Saxo kennen gelernt hat, von dem er die Hamletsage (aus zweiter Hand) nahm. Hat Bleibtreu dies bemerkt? Aber weiter! Unser Plönnies aus GUSTAV WASA hiess ja Polonius. Ist da irgend ein Zusammenhang? Hamlets Vater hiess Örvendel, und der Bruder des Vaters Fengo; aber Fengo wird von Shakespeare Claudius genannt; und Horatio gibt sich als Römer aus. Shakespeare soll seine Fabel in einer italienischen Novelle (nach Saxo Grammaticus) gefunden haben. In HAMLET ist Shakespeare vollkommener Christ: der Geist sagt, er komme aus „den schweflichten, qualvollen Flammen“ (obgleich er ein guter Mensch war). Shakespeare scheint Normane oder Römer gewesen zu sein, denn er hasst die Dänen an mehreren Stellen.

Charakterzeichnung

Wieviele Lichtbilder müssen für den Kinematographen aufgenommen werden, um eine einzige Bewegung zustande zu bringen, und doch zittert das Bild noch. In jeder Vibration fehlt ein Zwischenglied. Wenn tausend Momentbilder nötig sind, um eine Armbewegung zustande zu bringen, wie viele Tausende müssen dann nicht nötig sein, um eine Seelenbewegung zu schildern. Die Menschenschilderung des Dichters besteht daher nur aus lauter Verkürzungen, Konturzeichnungen, die alle unvollkommen und halbfalsch sind.

Eine richtige Charakterschilderung ist darum schwer, beinahe unmöglich; und versuchte man sie ganz wahr zu machen, würde niemand an sie glauben. Man kann nur andeuten.

Ophelia zum Beispiel scheint mir ein unbewusster Versuch zu sein, im Auszug einen Charakter mit allen diesen Nuancen zu geben, die das Volk Inkonsequenzen nennt, und wegen der die Schauspielerinnen aller Länder die Rolle fürchten.

Ophelia ist die Liebliche, daran ist nichts zu ändern, aber sie ist es nicht den ganzen Tag.

In der ersten Szene mit dem Bruder Laertes verteidigt sie, nicht untergeben, ein freies Benehmen (Hamlet gegenüber), aber sie ist noch ebenso lieblich, obwohl sie das Wort Wollüstling benutzt.

In ihrer zweiten Szene mit Polonius empfängt sie ergeben die Warnungen des Vaters. Das ist nicht inkonsequent; das ist eine neue Seite; sie ist erschreckt worden, und gegen den Vater muss sie ja ein anderes Benehmen beobachten als gegen den Bruder.

Hamlets etwas zynische Liebeserklärung nimmt sie mit dem gleichen unschuldigen Nichtverstehen hin, mit dem Julia von den rohen Worten der Amme unberührt bleibt:

. . . weh mir, wehe
dass ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe.

Hamlet

Denkt Ihr, ich hätte erbauliche Dinge im Sinn?

Ophelia

Ich denke nichts, mein Prinz!

Das ist recht geantwortet! Sie denkt nicht über ein Gefühl nach, das nicht zu analysieren ist, und sie weist Hamlets zynische Art, seine Liebe fortzuskeptizieren, ab.

Ophelia

Ihr seid schlimm, ich will das Stück anhören.

Damit beugt sie weiteren Anfällen vor. Als der Prolog gesprochen ist, sagt sie nur:

Ophelia

Das ist kurz!

Hamlet

Wie Frauenliebe!

Darauf kann Ophelia nicht antworten, denn sie weiss, dass sie an ihrer Liebe sterben wird.

Als aber Hamlet das Schauspiel interfoliiert, wird Ophelia ironisch:

Die Liebliche wird spitz! Warum nicht, für einen Augenblick!

Hamlet

Ihr würdet zu stöhnen haben,
ehe Ihr meine Spitze abstumpftet.

Ophelia

Immer noch besser und schlimmer!

Hier scheint Ophelia zynisch zu sein, da sie auf diese Roheit Hamlets überhaupt antwortet. Ich glaube jedoch, sie antwortet etwas Sinnloses, nur

um den Faden abzuschneiden; denn ich finde keinen Sinn in ihrer Antwort und will mir keinen konstruieren.

Dann kommt Ophelias sogenannter Wahnsinn; da singt sie Lieder von Art und mit Worten, die der Lieblichen so fremd sind! Was bedeutet das? Sie lagen wohl auf dem Grunde, wohl tief verborgen, unterdrückt; und als das kleine Herz brach, stürzten sie hervor mit dem Blut. Warum nicht? Das ist ein neues Gesicht.

Hamlet hat mit seiner Roheit ihre Liebe getötet, und sein böser Geist, den er ihr eingeflösst hat, spricht nun durch ihren lieblichen Mund.

Das ist eine furchtbare Anklage gegen den Mann Hamlet, aber sie ist kaum zurückzunehmen.

Hören wir nun, wie schön die unschuldige Bruderliebe spricht, und wie schön Laertes seine schöne Schwester gesehen hat:

> O Maienrose! Süsses Kind! Ophelia!
> Geliebte Schwester! . . .
> Natur ist fein im Lieben; wo sie fein ist,
> da sendet sie ein kostbar Pfand von sich
> dem, was sie liebet, nach.

Diese letzten Zeilen möchte ich so deuten: als Ophelia ihr Bestes hinausfliegen lässt, um den Geliebten zu suchen, hat ihr Geist den Körper verlassen und findet nicht wieder heim. Darum ist es nur das schwache, ziemlich unreine Gefäss, das Laute gibt ohne Gedanken.

Wer einmal in Ekstase gewesen ist, weiss, was das für ein Gefühl ist: als wolle das Herz aus dem Leib fliegen, als wolle man den Geist aufgeben; es erinnert an einen schönen Tod.

Nun kommt Hamlets Art, Ophelia zu charakterisieren, die er durch seine Skepsis ermordet hat. In den ersten Akten ist er ja nur höhnisch gegen

sie. Er dichtet ihr allerdings nicht seine hässlichen Gedanken an, aber er holt aus ihrer feinen Materie das Niedrige, das darin liegt; und seine Art, sie zu sehen, ist nicht die des Wahnsinns, denn er spielt ja nur den Wahnsinnigen, sondern sein Gesicht ist verkehrt; er hat vielleicht selber Seelenmord begangen, indem er Wahnsinn heuchelte.

Dann aber stirbt sie, und am Grabe gibt Hamlet seine Liebeserklärung:

> Ich liebt Ophelien, vierzigtausend Brüder
> mit ihrem ganzen Mass von Liebe hätten
> nicht meine Summ' erreicht.

Soll man glauben, dass Hamlet sie geliebt hat, während er sie wie eine Dirne behandelt und ihr die schändlichsten Dinge gesagt und von ihr erzählt hat? Darauf antworte ich unbedingt: Ja, er liebte sie trotz allem!

Es gibt keine Inkonsequenz, es gibt nur verschiedene Arten zu sehen; Niveauveränderungen für den Gesichtspunkt, welche der Feldmesser sucht, um ein richtiges ganzes Bild vom Gelände aufzunehmen.

Einfache Gemüter sprechen immer von Widersprüchen und Inkonsequenzen, aber alles Lebendige ist aus Elementen zusammengesetzt, die nicht gleichartig sind, sondern entgegengesetzt sein müssen, um zusammen halten zu können, wie die Kräfte, welche die Gegensätze anziehen.

So ist Hamlet selbst nur aus scheinbaren Widersprüchen zusammengesetzt: böse und gut, hassend und liebend, zynisch und schwärmerisch, stark und schwach; mit einem Wort: ein Mensch, in jedem Augenblick anders, wie der Mensch ja ist.

Ebenso verhält es sich mit Polonius, dessen Schicksal wahrhaftig zu hart ist: ermordet zu werden, ohne dass sein Mord gesühnt wird. Er

ist ja ein guter Vater, untadelig gegen seine Kinder, treu gegen seinen König; besorgt um seine Tochter, die er natürlich gern mit Hamlet vermählt sehen würde, so lange dieser klug ist. Dass dem Vater vor einem tollen Menschen bange wird, ist ja klar; und das Schlimmste, das er sich erlaubt, ist, dass er hinter einer Tapete für seinen Herrn lauscht, um gefährliche Geheimnisse aufzuschnappen; steht doch Hamlet aus guten Gründen in Verdacht, das Volk aufzuwiegeln. Warum aber wird Polonius immer von einem Komiker gespielt? Das ist seine kleine Narrheit als Hofmann. Aber diese Eigenschaft kann sich leicht in eine gesellige Tugend verwandeln, die Leutseligkeit heisst und in diesen Kreisen sehr geschätzt ist. Und diese kleine Berufskrankheit sitzt ebenso lose auf dem Hofmann wie das Gold auf dem Rock. Dass Polonius in gleichgültigen Dingen nachgiebig ist, zum Beispiel, wie die Wolken aussehen, ist kein Charakterzug, ist nur eine Art zu sein. Man vergleiche damit den schönen Abschied, den er im ersten Akt von seinem Sohn Laertes nimmt. Der verdient auch deshalb Aufmerksamkeit, weil er aus Hovamol genommen zu sein scheint, aber mit alttestamentlichen Segensformen durchsetzt ist.

Der Wind sitzt in dem Nacken eures Segels,
und man verlangt euch. Hier mein Segen mit dir —
(indem er dem Laertes die Hand aufs Haupt legt)
und diese Regeln präg in dein Gedächtnis.
Gib dem Gedanken, den du hegst, nicht Zunge,
noch einem ungebührlichen die Tat.
Leutselig sei, doch keineswegs gemein.
Den Freund, der dein und dessen Wahl erprobt,
mit ehrnen Haken klammr' ihn an dein Herz.
Doch härte deine Hand nicht durch Begrüssung
von jedem neugeheckten Bruder . . .
Dein Ohr leih jedem, wen'gen deine Stimme;
nimm Rat von allen, aber spar dein Urteil . . .

Dies über alles aber: sei dir selber treu.
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tage,
du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen.
Lebwohl! mein Segen fördre dies an dir!

Wenn ich diese männlich schöne Rede lese, so frag ich mich, ob Polonius nicht mit Hamlet spielt, da er ihm in allem nachgibt; ob der Alte sich nicht närrisch stellt, denn er ist sehr schlau und weltklug, als er Rinaldo eine Menge recht unschuldiger Vorschriften gibt, damit er auf Laertes in Paris ein Auge hat. Polonius ist „leutselig, doch keineswegs gemein". Scheint selber „seinem Gedanken keine Zunge zu geben". Und ein Mann, der zu seinem Sohn zu sagen wagt, „sei dir selber treu", der ist kein Narr, wenn er auch närrisch sein oder sich närrisch stellen kann!

Und ist denn der König selber so kohlschwarz? Das kann er nicht sein, da er die Liebe eines Weibes gewonnen hat. Ein Mörder ist er, aber nach den Begriffen der alten Zeiten, das heisst, wie fast alle Leute! Selbst Hamlet mordet (Polonius) unbeanstandet, und ist roh genug, die Leiche selbst hinauszuschleppen.

Mit einem Wort und alles in allem: Shakespeare schildert Menschen, von allen Seiten; ebenso inkonsequent, sich widersprechend, zerrissen, sich zerreissend, unbegreiflich eigentlich, wie die Menschenkinder sind. Aber das tut er nicht immer, und nicht vollständig, denn das kann man nicht!

König Lears Frau

Man sieht im ersten Akt eine Menge Eidame und Töchter auftreten, und einen Schwiegervater, der viel verlangt; aber man sieht keine Mutter, und niemand nennt ihren Namen. Sie ist also tot! Aber man pflegt ja bei Familienfestlichkeiten in einem unbewachten Augenblick an die Abgeschiedene zu erinnern. Hier herrscht Schweigen! Die Töchter sind nicht angenehm, doch Cordelia, und der Narr charakterisiert sie auf seine einfache Art, als er Goneril kommen sieht: „Da kommt so ein Auswurf".

König Lear ist mir nie sympathisch gewesen. Er verlangt Liebe, während Liebe gerade zu geben ist: geben, ohne Lohn, ohne Dank. Geben für Gegengeben ist kaufen: Geben um zu geben, das ist Liebe. Er schenkt allerdings sein Reich mit einer Hand fort; aber mit der andern nimmt er ein fettes Stück zurück, da er sich als Altsitzer mit einer Bedeckung von hundert Mann bei Neuvermählten niederlässt. Das ist unverständig von einem so alten Mann, und Goneril hat recht, wenn sie sich über das Räuberleben beklagt, das einhundert Ritter in ihrem jungen Heim führen:

> So wildes Volk, so schwelgerisch und frech,
> dass unser Hof, befleckt durch ihre Sitten,
> gemeiner Schenke gleicht. Unzucht und Lust
> stempelt ihn mehr zum Weinhaus und Bordell
> als fürstlichen Palast.

Lear antwortet: Höll und Teufel! und dann sagt er, es sei Lüge. Sein Gefolge besteht aus ausgewählten Ehrenmännern! Hat Goneril gelogen oder übertrieben? Oder lügt der Alte? Ich weiss nicht.

Goneril verlangt indessen, dass fünfzig Mann eingezogen werden. Da verflucht der Vater sie! Ist das Vernunft?

Dann will Regan das Gefolge auf fünfundzwanzig herabsetzen. Da wird der Alte verrückt und geht auf die Heide hinaus. Und dort hält er seinen grossen Monolog; diesmal aber nicht gegen die Undankbarkeit der Kinder, die hier Töchter sind, sondern gegen das Weib im allgemeinen. Da kommt Frau Lear! dachte ich, denn mit dem erotischen Leben der Töchter hatte er keine Veranlassung sich zu beschäftigen.

Vom Gürtel nieder sinds Kentauren,
wenn auch von oben Weib; nur bis zum Gürtel
sind sie den Göttern eigen: jenseit alles
gehört den Teufeln, dort ist Hölle, Nacht . . .

Es ist nicht daran zu zweifeln, dass eine dunkle Erinnerung im Hirn des Alten aufsteigt, dass er in der Töchter zynischen Attacken auf Edmund ihre Mutter wiedersieht, deren Erbe sie tragen müssen. Es gibt nämlich eine Stelle im zweiten Akt, die nicht klar ist, aber ein Geheimnis enthalten kann von der Art, wie es der Mann nicht gern alle Tage verrät. Regan kommt und begrüsst Lear:

Regan
Ich bin erfreut, Eur' Majestät zu sehen.

Lear
Regan, ich denk, du bists, und weiss die Ursach,
warum ichs denke: wärst du nicht erfreut,
ich schiede mich von deiner Mutter Grab,
weils eine Ehebrecherin verschlösse.

Regan ist ja falsch, da sie sagt, sie sei erfreut, den Vater zu sehen. Denn sie hat eben andern erklärt, sie wolle verreisen, wenn der Alte auf Besuch käme. Lear glaubt ihr nicht und wird ironisch. Aber die Inversion in der Phrase ist so kühn, dass ich glaube, sie hat zurückgeschlagen; oder hat versagt, mit einem Wort! Das sei dahingestellt!

Shakespeares behaupteter Frauenhass wird so schön im fünften Akt widerlegt, als Lear seine Cordelia wieder bekommen hat:

Lear

Bittst du um meinen Segen, will ich knien
und dein Verzeihn erflehen; so wollen wir leben,
beten und singen, Märchen uns erzählen
und über goldne Schmetterlinge lachen.

Gut und böse, die Wurzel im Dung und die Blüte im Licht, das Schönste aufs Hässlichste gepfropft, das Meisterwerk der Schöpfung aber verpfuscht; hassend, wenn sie liebt, und liebend, wenn sie hasst — so schildert Shakespeare das Weib, die Sphinx, deren Rätsel man nicht lösen kann, weil es unlösbar ist oder nicht existiert!

Aber es ist mir ein Bedürfnis, mir zu denken oder zu ersinnen, Cordelia sei die schöne Face ihrer Mutter, die sie überlebte; eine Pailette aus reinem Gold in schwarzem Schiefer, die der Achtziger in seiner Jugend mit den scharfen Augen der Liebe gesehen, ausgebrochen, eingefasst und an seinem Herzen verborgen hat! Wie hätte er sonst Gonerils und Regans Mutter lieben können?

Das schöne Alter

Da das Leben einem so wenig Glück schenkt und das grösste doch das erste Glück der Liebe ist, müssten die Menschen diese allerempfindlichste Blume pflegen lernen. Diese stille feierliche Wehmut, die dem Erwachen der Liebe folgt, ist ein Engel, der an dem Tor der Ewigkeit Wache hält, das sich jetzt öffnet; dass nämlich die Seligkeit ewig dauern wird, ist ein Axiom des Gefühls. Aber ein zweifelndes Wort, ein unzeitiger Scherz, ein voreiliger Gedanke kann in einem Augenblick alles zerstören; der Engel fliegt davon und das Tor der Ewigkeit schlägt zu.

Shakespeare, der sonst die Liebe nicht so fein auffasst (die Amme in „Romeo“), gibt doch in seinem letzten Stück, dem „Sturm“, der besten Frucht des alten Apfelbaums, eine kleine Aufklärung, die sicherlich auf teuer erkaufter Erfahrung beruht. Der Dichter war wohl zu alt, um selbst die kostbare, spät erworbene Erfahrung zu benutzen; aber er schenkte sie, sicher mit herzlichem Wohlwollen, den Jungen, die sie brauchen können (es aber vielleicht nicht tun). Der alte Prospero sagt nämlich zu Ferdinand, als dieser Miranda als Braut empfängt:

> Als Gabe denn und selbsterworbenes Gut,
> würdig erkauft, nimm meine Tochter. Doch
> zerreisst du ihr den jungfräulichen Gürtel,
> bevor der heilgen Feierlichkeiten jede
> nach hehrem Brauch verwaltet werden kann,
> so wird der Himmel keinen Segentau
> auf dieses Bündnis sprengen: dürrer Hass,
> scheeläugiger Verdruss und Zwist bestreut
> das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
> dass ihr es beide hasst. Drum hütet euch,
> so Hymens Kerz euch leuchten soll.

Ferdinand:

So wahr
ich stille Tag', ein blühendes Geschlecht
und langes Leben hoff' in solcher Liebe
als jetzo: nicht die dämmerigste Höhle,
nicht der bequemste Platz, die stärkste Lockung,
so unser böser Genius vermag,
soll meine Ehre je in Wollust schmelzen,
um abzustumpfen jenes Tages Feier,
wann Phöbus' Zug gelähmt mir dünken wird,
die Nacht gefesselt drunten.

Das ist ja schön von dem alten Shakespeare, dass er mit Grämen, weil ihm selber nicht mehr zu helfen ist, seine Kinder das Glück lehren will, das er verscherzt hat. Kann man darin etwas Hässliches, Selbstsüchtiges, Boshaftes, Lächerliches sehen, so ist man nicht normal!

Ferdinand hält sein Gelübde, und der alte Shakespeare zeigt das in einer kleinen feinen Szene: das junge Paar sitzt in Prosperos Zelle und — spielt Schach.

Zu diesem Ergebnis kam der freie Renaissancemann Shakespeare, als das Alter ihm die Weisheit gab, die er selber nicht zu benutzen vermochte. Alles Schöne aus den Träumen der Jugend stieg auf, als er seine eigenen Kinder sich dem Brautstand nähern sah. Alles erschien ihm in neuem Licht, sogar die „hehren Zeremonien".

Ist das nicht schöner: ein Alter mit wiedergewonnener Vernunft und unschuldigem Kinderglauben zu sehen, als zu hören, wie der zynische Greis am Rand des Grabes in einem Rinnstein von seines Vaters Bett und seiner Mutter Torheit singt? Sag! Aber sag die Wahrheit!

Weltanschauung

War Shakespeare Pessimist? Ja, zuweilen, nicht immer, wie wir andern. In „Lear" sagt er, als der König stirbt:

> Quält seinen Geist nicht! Lasst ihn ziehn! Der hasst ihn,
> der auf die F o l t e r dieser zähen Welt
> ihn länger spannen will.

Folter! Und in „Hamlet" sagt er ja:

> Sterben ist ein Ziel,
> Aufs innigste zu wünschen! . . .
> Wer trüge Lasten
> Und stöhnt und schwitzte unter L e b e n s m ü h?
> Nur dass die Furcht vor etwas nach dem Tod . . .

Oder wenn Hamlet Horatio bittet, leben zu bleiben:

> Und atm' in dieser h e r b e n Welt mit Müh . . .

Im „Sturm" geht Shakespeare noch weiter und bezweifelt wie die Buddhisten die Wirklichkeit des Lebens:

> Wir sind solcher Zeug
> wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
> umfasst ein Schlaf.

Ferner in „Macbeth", aber noch schlimmer:

> Ein Schatten bloss ist unser Leben . . .
> Ein Märchen, erzählt von einem Irren;
> klingt gross, bedeutet nichts.

In „Timon" spricht Shakespeare einen Menschenhass, oder eine Verachtung, aus, die an Schopenhauer oder Hartmann erinnert:

> Empfehlt mich ihnen (den Athenern)
> und sagt, um ihren Kummer zu erleichtern . . .
> auf schwankem Lebensweg . . .
> mir wächst ein Baum, hier nah bei meiner Höhle . . .
> Sagt ganz Athen, dem Adel wie dem Volk,
> vom Höchsten zum Geringsten, wems gefalle,
> zu enden seine Not, der möge eilen
> und sich dran hängen!

Timons eigenhändige Grabschrift schliesst:

> Fluch allem, was da lebt!

War Shakespeare Freidenker oder Atheist? Nein, er war ein frommer, gläubiger Christ; hatte Augenblicke des tiefsten Zweifels und der tiefsten Verzweiflung, als Gott sich ihm verbarg. In „Richard III.“, den Shakespeare mit dreissig Jahren schrieb, also einer Jugendarbeit, da er mit achtundzwanzig begann (mit „Heinrich V.“), lässt er Richmond, den edlen Held des Stückes, sprechen:

> Gott und die gute Sache ficht für uns;
> Gebete Heilger und gekränkter Seelen,
> wie hohe Schanzen, stehen vor unserm Antlitz . . .
> Gott und Sankt George! Richmond und Heil und Sieg

Und von Richard sagt Richmond:

> Ein Mensch, der stets gewesen Gottes Feind,
> nun fechtet ihr denn wider Gottes Feind,
> so schirmt euch billig Gott als seine Krieger . . .

Und als Richard der Böse gefallen ist, schliesst Richmond das Drama mit einem Dankgebet zu Gott, weil der dreissigjährige Krieg zwischen den Rosen zu Ende ist:

> Nun mögen Richmond und Elisabeth . . .
> durch Gottes schöne Fügung sich vereinen!
> Mög ihr Geschlecht (wenn es dein Will ist, Gott)
> die Folgezeit mit mildem Frieden segnen . . .
> Zerbrich der Bösen Waffe, gnädiger Gott . . .
> Dass England lange blühe, Gott, sprich Amen!

Den achtunddreissigjährigen Dichter finden wir in „Hamlet“. Im ersten Akt glaubt er an den Geist, denn er bemüht Marcellus, Horatios Zweifel zu widerlegen:

> Horatio sagt, es sei nur Einbildung
> und will dem Glauben keinen Raum gestatten
> an dieses Schreckbild . . .

Horatio erblickt den Geist und wird überzeugt:

> Bei meinem Gott, ich dürfte dies nicht glauben,
> hätt ich die sichere, fühlbare Gewähr
> der eignen Augen nicht.

Dann erblickt Hamlet selber das Schattenbild seines toten Vaters:

> Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

Das ist Shakespeare selber, denn er wusste wohl aus Saxo, dass die Personen des Dramas Heiden waren. Dann kommt der Vater, direkt aus dem Fegefeuer:

> Schon naht sich meine Stunde,
> wo ich den schweflichten, qualvollen Flammen
> mich übergeben muss.

Das beweist, dass Shakespeare Katholik war, da er ans Fegefeuer glaubt, das die Protestanten leugnen. Dass das Gefühl einen Reinigungsprozess im Feuer für nötig hält, ehe man in die Gesellschaft der Heiligen eintritt, ist ja schön; und ein Katholik ist nicht erstaunt, den herrlichen Helden und vortrefflichen Mann in einer solchen Lage zu finden. Und der Vater selbst beruhigt seinen Sohn damit, dass es ein notwendiges Durchgangsstadium sei, auch für den Gerechten, weil er durch raschen Tod hinweggerafft worden, ehe er seine Sünden hatte sühnen können:

> Verdammt, auf eine Zeitlang nachts zu wandern
> und tags, gebannt, zu fasten in der Glut,
> bis die Verbrechen meiner Zeitlichkeit
> hinweggeläutert sind.

Man kann unmöglich die Schuld auf die Zeit schieben, in der das Stück spielt, denn das ist Sagenzeit; auch nicht auf Shakespeares Zeit, denn die war gottlos. Ja man hat Shakespeare zu einem sogenannten Renaissancemann (Heiden) und zu einem Schüler des Freidenkers Giordano Bruno machen wollen, ohne andere Gründe als einige botanische Betrachtungen; ich erinnere mich im Augenblick nicht, wo.

Ferner: Hamlet schwört bei Sankt Patrik, dem

Heiligen Irlands, aber auch: „So wahr Gott euch helfe!“

Der 38jährige Dichter ist wohl im Zweifel gewesen und er glaubt einen Augenblick, der Geist sei ein Blendwerk des Satans, der infolge seiner Schwermut Macht über ihn bekommen habe. Dieser Zweifel an allem, an Gott und seiner Güte, kommt im Monolog zum Ausbruch; und wer ähnliches durchgemacht hat, will Hamlets Schwanken dem Umstand zuschreiben, dass er den Anker, das ist Gott, verloren hat. So charakterlos benimmt sich nämlich ein gottloser Mensch, der zwischen Rachegedanken und bequemer Verzeihung hin und hergeworfen wird.

Auf der Höhe seiner Verzweiflung bittet er Ophelia, ihn in ihr Gebet einzuschliessen!

Hamlet schwört ferner (III, 2) bei der heiligen Jungfrau, die unter Königin Elisabeth nicht populär war. Und er ist wenigstens nicht Materialist im Monolog des vierten Aktes:

Was ist der Mensch,
wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
nur Schlaf und Essen sind? Ein Vieh, nichts weiter

Im fünften Akt sind Hamlets gottlose Zweifel zerstreut, und in der zweiten Szene predigt er:

Und das lehr uns,
dass eine Gottheit unsere Zwecke formt,
wie wir sie auch entwerfen.

Aber der Dichter (Hamlet) hat auch den Finger der Vorsehung in den Kleinigkeiten des Alltagslebens entdeckt (V, 2):

Horatio
Wie wurde dies versiegelt?

Hamlet
Auch darin war des Himmels Vorsicht wach.
Ich hatt' im Beutel meines Vaters Petschaft,
das dieses dänschen Siegels Muster war.

Es war also kein Zufall, wie der Geist keine Phantasie war! In derselben Szene ruft Hamlet von neuem aus, nachdem er seine Entdeckung gemacht hat:

> Es waltet eine besondere Vorsehung
> über den Fall eines Sperlings.

Das ist Christentum, ihr Herren Heiden!

Horatio ist, wenn auch Römer, doch ebenso fromm, wie Hamlet wurde.

> Und Engelscharen singen dich zur Ruh!

grüsste er seinen Freund im Augenblick des Todes.

Eine recht unbeachtete Figur ist Shakespeares Jungfrau von Orleans in seiner ersten Arbeit, dem ersten Teil von „Heinrich VI.“ Die Auffassung ist durchaus orthodox katholisch.

Die Jungfrau beginnt mit einem Wunder, das die andern bezweifelt haben. Sie muss ein reines Leben führen, um die Verbindung mit den Geistern unterhalten und in die Zukunft schauen zu können. Ob sie von einem Gefühl für den Dauphin ergriffen wird, kann ich nicht entscheiden, denn man verleumdet sie so oft im Stück. Aber in der dritten Szene des fünften Aktes wird sie von bösen Geistern angefochten, als sie ihre Macht schwächer werden fühlt. Hier vielleicht geschieht ihr Sündenfall, denn sie verspricht Leib und Seele, wenn sie ihr helfen wollen. Aber:

> Zu schwach sind meine alten Zaubereien,
> die Hölle mir zu stark, mit ihr zu ringen . . .

In diesen Worten zeigt sich die englische Auffassung von der Hexe, die denn auch zum Scheiterhaufen verurteilt wurde. Sie selber aber darf sich freisprechen in einer Verteidigungsrede (V, 4). In der sagt sie, sie sei von königlichem Blut, durch himmlische Begeisterung reich begnadet, als heilig und tugendsam erkoren, auf Erden hohe Wunder zu wirken.

Doch ihr, befleckt von euren eignen Lüsten . . .
So achtet ihrs für ein unmöglich Ding,
ein Wunder wirken ohne Macht der Teufel.

Nun war, soviel man aus der lügnerischen Weltgeschichte weiss, Jeanne d'Arc eine von Gott begeisterte Seherin, die ihrer Mission, „den König in Reims zu krönen", folgte. Als sie sich aber überreden liess, weiterzugehen, geriet sie in Unfrieden und Unglück, bis sie fiel. Das ist die Tragödie, und die hat Schiller verstanden. Shakespeare war zu jung, als er diese schwierige Figur anpackte; so verpfuschte er sie zum Schluss, als sie vorgibt, schwanger zu sein, und sich mehrere Liebhaber andichtet, um dem Scheiterhaufen zu entgehen. Aber Protestant ist Shakespeare nicht, denn die protestantische Auffassung ist ganz roh, nämlich dass sie eine Betrügerin war.

Was für Shakespeares Katholizismus spricht, ist seine Schilderung des Kardinals Wolsey in „Heinrich VIII." Dieser König war ja der König der Reformation; aber das Drama handelt nur von der ersten Scheidung, der zweiten Ehe und Elisabeths Geburt. Kardinal Wolsey ist ein Schelm, nicht weil er Katholik war, sondern weil er ein „Schelm" war. Der zweite Kardinal, Campejus, ist sympathisch und würdig; er steht auf Heinrichs Seite, obwohl er beschuldigt wird, nur Wolseys Pläne beim Papst zu fördern.

Heinrich schlägt ein einziges Mal gegen Rom los, aber recht unschuldig; und wir wissen, dass Heinrich nach der Trennung vom Papst ebenso katholisch blieb, denn von Rom wollte er frei werden, nicht von der katholischen Kirche. Die blutige Maria führte gleich darauf den Katholizismus wieder ein. Und Elisabeth, unter deren Regierung Shakespeare

blühte, behielt die römische Liturgie und die katholischen Dogmen (durch die 39 Artikel) bei, zum grossen Verdruss der Protestanten. Shakespeare macht sich auch oft lustig über die Protestanten (Puritaner).

Uns muss es ja gleichgültig sein, welchem Bekenntnis Shakespeare angehörte; nur das ist wichtig, dass er vom Atheismus freigesprochen wird, da er nicht gottlos war.

Das für die Neuheiden, die Shakespeare gestohlen haben, wie sie Goethe stahlen. Schiller konnten sie nicht stehlen, darum begnügten sie sich damit, ihn zu ignorieren oder zu erniedrigen!

Sprache

In Shakespeares Sprache ist oft ein Reichtum, der Überfluss ist und Übersättigung gibt: das eine Bild jagt das andere, und von einer grossen Szene geht viel verloren, denn die Metapher ist ein Worträtsel, das zur Lösung etwas Zeit beansprucht. Zuweilen wird die Metapher zu einem Gleichnis von mehreren Versreihen ausgeführt, wirkt aber dann dozierend, wie Virgil und Dante tun; ein Bild soll einen Zusammenhang beleuchten, eine Korrespondenz oder ein Gegenstück sein, wie Swedenborg sagen würde; es soll zwei Vorstellungen von verschiedenen Ebenen kombinieren: zwei junge Mädchen, zwei Kirschen; eine Vorstellung aus dem Menschenleben mit einer aus der Pflanzenwelt, jede gleich schön von ihrer Seite. Wenn nun die Erklärung nachhinkt, wird zwar die Deutlichkeit grösser, aber das Umständliche vermindert die Wirkung, wie wenn man einen Witz wiederholt.

Aber es ist Wohllaut in Shakespeares besten Versen, Musik, die in der Übersetzung nicht wiedergegeben werden kann. Das kommt zum Teil von der freien Versbildung im Englischen, wo die Jamben ⏑ — nicht immer Jamben in unserm Sinne sind; teils von der Sprache selbst. Shakespeare zählt nicht immer fünf Füsse; er hat oft vier, und wenn die Leidenschaft mit ihm durchgeht, zählt er überhaupt nicht. Zuweilen lässt er den Jambus fallen und eröffnet mit einem Trochäus. Ferner besitzen die Worte keine bestimmte Betonung, und schliesslich ist Shakespeare willkürlich und nachlässig wie Lord Byron, welch letzter die schlechtesten Verse in englischer Sprache geschrieben hat. Zum Beispiel in Julias Monolog, in der fünften Szene des zweiten Aktes:

> Which ten times faster glide than the suns beams

Hier betont er den Artikel the lang und macht suns, das Hauptwort, kurz.

> Is three long hours — yet she is not come.

Three long hours würden wir nicht billigen, und not come auch nicht; aber im Englischen geht es. Die Zeile enthält ausserdem nur vier Jamben; das würden unsere Verse schreibenden Buchhalter für ein Verbrechen halten, auch die wenigen Sachverständigen der Schwedischen Akademie.

Aber für Nachlässigkeit müssen wir es wohl halten, wenn der Dichter in zwei aufeinander folgenden Reihen dieselben Worte verschieden betont. Im selben Monolog Julias heisst es:

> Therefore do nimble-piniond doves draw love
> And therefore hath the wind-swift cupid wings.

In der ersten Zeile wird therefore, in der nächsten therefore gesprochen, wenn man Jamben fordern will; sonst ist therefore ein Spondeus.

Dagegen ist es volle Absicht, einen „Querstand" zu erzielen, wenn Julia sagt:

> My words would bandy her to my sweet love
> And his to me:
> But old folks, many feign as they were dead.

Diese Ellipse „And his to me" macht ja einen unerhörten Effekt.

Mit dem Französischen ist es, wie wir wissen, so, dass da die Silbe nur gezählt und nicht betont wird, wie Jamben oder Trochäen. Deshalb halten wir den französischen Vers für unmusikalisch, aber das ist er nicht. In Mussets Versen ist eine liebliche geheime Musik, aber eine freie. Verlaine dagegen, als Metzer, hat Heines Rhythmen entlehnt und Alliteration wie Assonanz eingeführt: damit nahm das Französische germanische Musik in

sich auf. Der grosse Peladan* hat metrische Verse geschrieben (was auch vor Jahrhunderten schon einige Franzosen getan haben).

Das Englische ist unbestimmt im Akzent wie das Französische, vielleicht noch mehr als das Französische, hat aber einen etwas strengeren Rhythmus. Dieses Unentschiedene gibt Gelegenheit zu Musik; und alle Sprachen sind schön, wenn sie von einem musikalischen Dichter behandelt werden. Shakespeare ist durch und durch musikalisch, wenn es uns auch, da wir eine Abneigung gegen seine Sprache haben, schwer fällt, es zu hören.

Auch wer nur wenig Englisch kann, muss Helenas Verse aus dem SOMMERNACHTSTRAUM lesen. Aber er muss sie so lange lesen, bis sie auf der Zunge fliessen, nicht mehr hängen bleiben. Muss also zuerst die Aussprache können und sich merken, wo finales e ausgesprochen wird und wo nicht! Vielleicht dann alles auswendig lernen: dann wird er die Laute geniessen, auch wenn er nicht jedes Wort begreift!

Injurious Hermia! most ungrateful maid!
Have you conspired, have you with those contrived
To bait me with this foul derision?
Is all the counsel, that we two have shared,
The sisters' vows, the hours that we have spent
When we have chid the hasty-footed time
For parting us — O and is all forgot?
All school-days' friendship, childhood innocence?
We, Hermia, like two artificial gods,
Have with our needles created both one flower,
Both on one sampler, sitting on one cushion
Both warbling of one song, both on one key
As if our hands, our sides, voices and minds
Had been incorporate. So we grew together,

* Anmerk. d. Übersetzers. Von meiner Peladan-Übertragung ist (bei Georg Müller) der Roman „Das allmächtige Gold“ und das Drama „Der Prinz von Byzanz“ erschienen

Like to a double cherry, seeming parted;
But yet a union in partition.
Two lovely berries moulded on one stem
So with two seeming bodies, but one heart
Two of the first, like coats in heraldry
One but to one and crowned with one crest.

Das ist Wohllaut, und zwar solcher, dass ich glauben möchte, Mendelssohn ist geradezu von den Harmonien des Dichters inspiriert worden.

Seine Ouvertüre, die ja mit dem wunderbaren Motiv der Elfen eröffnet wird, hat Mendelssohn wahrscheinlich aus der Strophe der Elfe (erste Szene des zweiten Aktes):

Over hill, over dale
Thorough bush, thorough brier
Over park, over pale,
Thorough flood, thorough fire
I do wander everywhere
Swifter than the moonys sphere;
And I serve the fairy queen,
To dew her orbs upon the green:
The cowslips tall her pensioners be.
In their gold coats spots you see
Those be rubies, fairy favours
In those freckles live their savours!
I must go seek some dew-drops here,
And hang a pearl on every cowslips ear
Farewell, thou lob of spirits, I'll be gone;
Our queen and all our elves come here anon.

Die Anapäste ⏑ ⏑ — „over hill, over dale, Thorough bush, thorough brier" sind ja die der Ouvertüre: man könnte sie nach den Noten singen.

Unsere Abneigung gegen die englische Sprache kommt vor allem von der Unfähigkeit, sie auszusprechen! Aber die Sprache ist sowohl milde wie stark; mild durch ihre germanischen, stark durch ihre romanischen Laute. In „Swifter than the moon's sphere" schleichen die sächsischen Laute

bis hin zu „sphere“ (Sphäre), wo die Römersprache einschlägt. In „Crowned with one crest“ ist corona und crista stark lateinisch. Viel Latein ist in Helenas ersten Versen, wird darin auch gehört:

> Injurious Hermia, most ungrateful maid
> Have you conspired, have you contrived
> To bait me with this foul derision.

Wie fein und scharf ist im Lied der Elfe die Blüte der Primel beobachtet (cowslip = Kuhlippe). „Ihr seht die Fleck’ am gold’nen Kleid, das sind Rubinen, fairy favours; wodurch (freckles) sie süss mit Düften laben.“ Dass die Blüte den Lippen der Kuh gleicht, das wusste die englische Schulflora; flowers pale yellow in drooping umbels, wusste sie auch, aber die roten „Flecken, Tüpfchen“ hatte sie nicht gesehen (Marshall Vatts, A Schoolflora). Das ist ein solches Blitzbild, mit dem Shakespeare glänzen kann: Tüpfchen, Flecken.

Oder wenn er von den Trauringen (Schlingen) spricht, die der Epheu um die Finger (Zweige) der Ulme legt: The female ivy so enrings the barky fingers of the alm.“ Oder: „Seine Rede glich einer verworrenen Kette; nichts war entzwei, aber alles in Unordnung.“ Oder: „Ehe des grünen Kornes Jugend Bart bekam.“ Oder: „Silberhaariger Frost.“ Oder in einer Zeile, ohne die Bildersprache zu benutzen, eine abstrakte Zeitbestimmung konkret und lebendig geben: „Wenn der Weizen grünt und wenn der Rotdorn blüht.“ Aber das ist auch die englische Landschaft in einer Zeile; ich habe sie gesehen an einem Maitag bei Gravesend: es waren Felder und Hecken, Weizen und Hagedorn; in Dickens Romanen findet man sie noch heute wieder!

Auf die Gefahr, zu ermüden, will ich den ersten Dialog zwischen Romeo und Julia wiedergeben, um

zu vervollständigen, was ich früher darüber gesagt habe, und vor allem, um den Leser zu bitten, auf den Wohllaut im Englischen zu achten.

Romeo, als Pilger gekleidet, beginnt mit einem gereimten Vierzeiler, der vielleicht eingeübt war, da die jungen Herren der damaligen Zeit Ballgespräche lernten.

> If I profane with my unworthiest hand
> This holy shrine, the gentle sin is this,
> My lips, two blushing pilgrims, ready stand
> To smooth that rough touch with a tender kiss.

Julia antwortet mit einem andern Quatrain und nimmt Romeos Reim this und kiss auf:

> Good pilgrim, you do wrong your hand too much
> Which mannerly devotion shows in this;
> For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
> And palm to palm is holy palmer's kiss.

Wie ich schon gesagt habe, ist dieses Concetti weder witzig noch treffend; es ist gezwungen, gemacht, aber ist auch dazu da, um die Gefühle zu verbergen. Es sind „Worte", die liebkosen; es sind Federbälle (volants), die geworfen, aufgenommen und zurückgeschickt werden. Julia nimmt, unvorsichtig wie ein Kind, Romeos Worte (und Reime) in ihren Mund, und so hat sie ihn im Herzen.

Sie setzen das gefährliche Spiel fort, bleiben daran hängen und würden nicht auseinander kommen, wenn die Amme nicht den Faden abschnitte:

ROMEO

Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIA

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO

O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant you, lest faith turn to despair.

JULIA

Saints do not move, though grant, for prayers' sake.

ROMEO

Then move not, while my prayer's effect I take.
Thus from my lips by thine my sin is purged.
(Kissing her.)

JULIA

Then have my lips the sin that they have took.

ROMEO

Sin from my lips? O trespass sweetly urged!
Give me my sin again.

JULIA

You kiss by the book.

(Nurse enters!)

Ehe ich schliesse, müsste ich einige Worte über Hagbergs schwedische Übertragung sagen, die wir bei den Schulübersetzungen benutzten und die sich immer als zuverlässig erwies. Ich habe sie seitdem nicht nachgeprüft, aber nur Gelegenheit gehabt, sie zu bewundern, von einigen geringfügigen Anmerkungen abgesehen.

Es gibt Fälle von Übertragungen, wo der Übersetzer wirklich das Original übertroffen hat. Das ist geschehen mit Strandbergs schwedischer Wiedergabe von Byrons DON JUAN; denn wo Byron nachlässig gewesen ist und elende Verse geschrieben hat, hat Strandberg sie mit meisterlichen ersetzt. So weit gehe ich, auch wenn, im grossen gesehen, die Übersetzung eines Dichtwerkes unmöglich ist, denn der Geist der Dichtung liegt ja in jedem Wort der Sprache.

Hagberg hat, ohne Dichter zu sein, sein ganzes Leben diesem Werk gewidmet, und kein Schwede hat darum seinen Shakespeare so gekannt wie er. Aber er ist auch Wortkünstler und kann in Shakespeares Geist und Art erfinden. Oft wo Shakespeare

müde gewesen ist und farblose Worte genommen hat, kommt Hagberg mit einem prägnanteren Ausdruck, der von einem unbeschreiblichen Reiz ist, jedoch immer in Shakespeares Stil. Ein Beispiel! In Cassios berühmter Katzenjammer-Szene, wo er starke Getränke verflucht, antwortet Jago: Come, come, good wine is a good familiar creature, if it be well used; exclaim no more against it. Hagberg übersetzt: Se so, se so; ett godt vin är ett beskedligt och trefligt kräk, om man rätt umgos med det; trät inte po vinet. A good familiar creature ist ganz unnachahmlich übersetzt mit ett beskedligt och trefligt kräk. Ich hätte doch beskedligt als ein verwässerndes Epitheton gestrichen. Aber Hagberg hat mehr Nachdruck in den Satz gelegt träte inte po vinet: da ist das abstrakte farbenschwache exclaim gegen trät ausgetauscht und das tonlose it gegen vinet.

Dann finde ich Hagbergs Wiedergabe von Orpheus' Lied in HEINRICH VIII. schöner in der Wortwahl als das Original:

Orpheus with his lute made trees
And the mountai'-top, that freeze,
    Bow themselves, when he did sing;
To his music, plants and flowers,
Ever sprung; as sun, and showers,
    There had been a lasting spring.

Das klingt wie erzählende trockene Prosa! „that freeze“ ist eine Ohrfeige.

Every thing that heard him play,
Even the billows of the sea,
    Hung their heads, and then lay by.
In sweet music is such art (!!!);
Killing Care, and grief of heart,
    Fall asleep, or, hearing, die.

Hagbergs Verse sind besser, aber am besten ist Adolf Lindblads Musik.

Fünfte und letzte Abteilung

Faust

1. Dichtung
2. Aufführung
3. Übersetzung

Dichtung

Wenn ich das Wort FAUST gebrauche, so meine ich den ersten und den zweiten Teil. Als Germane spricht mich der erste Teil am meisten an, wie der Kölner Dom; der zweite Teil ist die Madeleinekirche oder der griechische Tempel, mir nicht unangenehm, aber etwas kalt und fremd. Aber beide Teile bilden ein Werk. Es sind sechzig Jahre von Goethes achtzigjährigem Dasein; seine Autobiographie, sein Tagebuch, in künstlerische Form umgegossen.

Um 1770 sah Goethe in Strassburg ein Marionettenspiel, das die Faustsage behandelte, und das wurde der Samen, aus dem dann die grösste Dichtung der Menschheit emporwuchs. 1774 beginnt das Niederschreiben; 1790 wurde das Fragment gedruckt; 1797 kam die Zueignung und der Prolog im Himmel dazu; 1806 kam der erste Teil im Druck heraus. Aber seit 1780 war Helena, aus dem zweiten Teil, geschrieben und erschien 1827 im Druck. 1831 war der zweite Teil vollendet, erschien aber erst nach Goethes Tode (1832).

Wenn man sich dem Werk nähert, um es zu geniessen, soll man mit gutem Willen kommen, mit offenen Armen, um etwas zu empfangen, und sich nicht kritisch, abweisend verhalten, denn dann empfängt man nichts. Als einen Beweis, wie man von der Skepsis angeführt werden kann, will ich dies erwähnen. Auch gelehrte Herren pflegen davon zu schwatzen, dass der zweite Teil formlos sei, verglichen mit dem ersten, der mehr aus einem Stück und besser komponiert sein soll. Nun liegt in Wirklichkeit die Sache umgekehrt. Der erste Teil besitzt keine Akteinteilung, sondern in 26 Szenen oder Verwandlungen zieht das Stück zwanglos und

unbekümmert dahin. Der zweite Teil dagegen ist in fünf Akte eingeteilt und hat zusammen nur 18 Szenen. Der Tadel war also unbefugt!

Wie man sich mit dem ersten Teil allein begnügen kann, als sei er ein abgeschlossenes Ganze, begreife ich nicht. Sollte er vom heutigen Standpunkt als ein abendfüllendes Stück beurteilt werden, so würde die Rezension so lauten. Der Philosoph Faust hat sein Leben vergrübelt und ist nun alt. Der Böse offenbart sich, zeigt Faust, dass alle Gelehrsamkeit und Philosophie Unsinn ist! Ein Pakt wird abgeschlossen, Faust bekommt seine Jugend wieder, verliebt sich in ein Mädchen, verführt sie, tötet ihren Bruder. Das Mädchen tötet aus Irrtum ihre Mutter durch einen Schlaftrunk und ertränkt in Verzweiflung ihr Kind; kommt ins Gefängnis und wird zum Tode verurteilt. Faust will sie mit Hilfe des Bösen aus dem Gefängnis befreien, aber das unglückliche Mädchen zieht es vor, durch Strafe zu sühnen. Sie bleibt zurück, Faust zieht mit dem Bösen fort. Schluss!

Das ist ja, vulgär gesehen, eine Räubergeschichte, und die Faustsage läuft aus in ein Gerichtsverfahren, ohne Entwicklung, ohne Abschluss.

Darum wollen wir einen Augenblick den zweiten Teil durchsehen und untersuchen, ob er so unbegreiflich ist.

Nachdem er sich in der Natur durch einen Schlaf erholt hat, wird Faust an den Hof des Kaisers gebracht. Das bedeutet, dass er nun von Macht und Reichtum in Versuchung geführt werden soll, denn das Ganze ist eine Prüfung, wie es im Prolog im Himmel ausgesprochen wird; da ist Faust beinahe ein Hiob, da ja auch die Szenerie aus dem Buche Hiob stammt. Nachdem er am Hof unter Staatsmännern und Narren teuere Erfahrungen gemacht hat, wird

Faust zurückgeführt in sein Studierzimmer, das jetzt Wagners Laboratorium ist; dort wird Homunkulus geschaffen, eine Abstraktion des Menschen, von dessen Bedeutung man in den Fussnoten und im Kommentar lesen kann. Darauf folgt die klassische Walpurgisnacht. Mit dem dritten Akt findet sich Helena ein, und Faust erzeugt mit ihr das Kind Euphorion. Das soll bedeuten, dass Fausts Geist durch die Vermählung mit dem klassischen Altertum „die Anschauung der reinen Schönheit gewonnen hat, so dass er sich künftig über das Alltägliche zu erheben vermag.“ Mit dem vierten Akt tritt Faust endlich ins praktische Leben hinaus, und Mephistopheles, der im ersten Teil ein geistreicher Plauderer war, hat sich zum Versucher und gewaltigen Vertreter des Bösen ausgewachsen. Er führt Faust mit der Macht über eine grosse und glänzende Stadt in Versuchung. Aber Faust fällt nicht; er will hinaus zu grossen, nützlichen Taten; und darauf plant er, ein Land, das vom Meere bedroht wird, trocken zu legen. Den Strand soll er vom Kaiser bekommen, wenn er diesem in einem Kriege hilft, der auch glücklich endet. Im fünften Akt sitzt Faust in seinem neuen Haus auf dem neuen Boden, und seine Schiffe fahren nach fremden Ländern. Aber da ist ein kleines Gebiet, das er nicht besitzt; und da Faust sich nie begnügen kann, wird er von einem unreinen Verlangen ergriffen nach dem kleinen Stückchen Erde, wo Philemon und Baukis hausen. Mephistopheles, der Gedanken und Wünsche liest, kommt und steckt die Hütte der Alten in Brand. Zur Strafe wird Faust blind, setzt aber sein Werk fort. Ein Sumpf ist noch trocken zu legen, und die von Mephisto angeschafften Lemuren kommen, um zu graben. Aber es ist Fausts Grab, das sie graben. Nachdem er sich durch unermüdliches und nützliches Streben

für die Menschheit mit dem Leben versöhnt hat, soll er nun von hinnen, und er stirbt. Böse und gute Mächte kämpfen um seine irdische Hülle und dann um seine Seele: die führen die siegreichen Engel fort, nachdem Gretchen ihre Fürbitte eingelegt hat.

Das ist ja nichts Unbegreifliches, und die Bedeutung der vielen allegorischen Figuren findet man sofort in den Fussnoten. Unergründliche Tiefen sind da auch nicht, denn mit etwas Mühe entdeckt man Reflexe von den herrschenden und einander ablösenden Weltanschauungen, die Goethe durchwandert hat: Rousseaus Naturreligion, Spinozas Pantheismus, Kants Kritizismus; und aus Mephistopheles grinst der Voltaire-Affe heraus.

Goethe selbst, nachdem er jahrzehntelang dumme Kritiken über seinen Faust hatte hören und lesen müssen, liess sich schliesslich einreden, das Werk sei misslungen, und er nannte es einen Torso.

Ein Torso also, der aber nicht gewonnen hätte, wenn er ausgeführt worden wäre, und der, ausgeführt, abgeschlossen wirken würde. Aber das Abgeschlossene ist endlich, das Unabgeschlossene wirkt unendlich, weil es der Phantasie Spielraum lässt.

Ein Kunstwerk wie den FAUST soll man hinnehmen als eine Tatsache, so wie es vorliegt, oder wie ein Naturprodukt. Hier ist ein Eichenwald: die Bäume stehen nicht richtig in der Wurzel! Schön; desto besser! Hier fehlt ein Zweig; desto schöner. Da ist die Spitze abgebrochen! Um so pittoresker! Der Forstmeister würde viel zu tadeln haben, aber das geht uns nichts an; der Holzhändler fände das Nutzholz wohl nicht gut genug, aber das ist nicht unser Standpunkt.

Aufführung

Also FAUST, das sind beide Teile des Werkes, und nur den ersten spielen, ist verstümmeln. Aber der erste Teil ist auch durch Gounods Oper so bekannt und vulgarisiert worden, dass er einen nicht ins Theater lockt, da man alles vorher weiss.

Ich habe um 1880 den ersten Teil im Schwedischen Theater zu Stockholm gesehen. Wir sassen da von sieben bis zwölf, soviel ich mich erinnere. Es war für ein Mal interessant, aber ich will FAUST nicht wieder sehen. Diese Philosophie der ganzen Welt, die am Ohr vorbeistürzt, ohne dass man Zeit hat, sie zu begreifen, ermüdete und machte unlustig; und ausserdem, Faust wurde nicht Faust, Mephisto nicht, der er sein sollte. Mit einem Wort, ich fragte mich, ob dieses Werk gespielt werden kann und ob es gespielt werden soll. Wenn man sich fünf Stunden geopfert hat und doch nicht weiter gekommen ist als bis zur Gretchen-Episode, so will man daran verzweifeln, dass es möglich ist, den ganzen Faust zu sehen. Boïto hat in seinem MEPHISTO die Aufgabe erleichtert, indem er mit furchtloser Hand den ganzen Faust ausschnitt, und die Fortsetzung mit klassischer Walpurgisnacht, Helena und Versöhnung wirkte beruhigend.

In Weimar gab man beide Teile, jedoch als Festvorstellung, an zwei aufeinander folgenden Tagen. Am ersten Tage den ersten Teil, aber in zwei Reprisen, 3—6 und 8—11; am zweiten Tage den zweiten Teil, aber ebenfalls in zwei Reprisen, 3—6 und 8—11. Die Kürzung war von Karl Weiser vorgenommen und zwar so, dass von den 244 Oktavseiten des zweiten Teils nur 111 etwas grössere Oktavseiten übrig blieben. Weingarten hatte Musik

geschrieben, und das Ganze mit Ballett, Chören und Dekorationen soll etwas Opernhaftes gehabt haben.

Vor zwei Jahren ersuchte mich Direktor Ranft, beide Teile für zwei Abende einzurichten. Ich griff zu Blau- und Rotstift; nachdem ich aber acht Tage lang den Text vandalisiert hatte, zog ich mich mit einem Gefühl der Scham zurück, als hätte ich den Kölner Dom restaurieren wollen. Das Gestrichene erschien mir nämlich ebenso interessant und wichtig wie das Ungestrichene.

Wenn man wie ich in diesem Urwald, der FAUST heisst, herumgeirrt ist, so will man ihn nicht mehr anrühren, und man möchte ihn lieber nicht gespielt sehen. Hier sind Szenen, aber kein Theater; und ich gehe so weit, dass ich die Aufführung für eine Profanierung halte!

Hält man dagegen die Aufführung zur Erziehung der Jugend für nötig, so müsste man zuerst daran denken, vom Text so viel wie möglich zu retten. Das kann nur dadurch geschehen, dass man an Dekorationen spart, denn jede Verwandlung ist ein Schnitt mit der Schere oder ein Strich mit dem Rotstift.

Früher da hatte man eine Art, den ganzen FAUST zu geben, und ich glaube, es war die Otto Devrients. Er ging davon aus, dass man Fausts Studierzimmer, Gretchens Kammer, Brunnen, Blocksberg usw. sehen wollte; um aber den Text zu retten, erfand er simultane Dekorationen: alle Szenerien wurden auf einmal aufgestellt, ohne geändert zu werden. Auf dem Bühnenboden baute er ein Tabernakel auf, das einem Altarschrank (französisch Retable) glich; mit seinen drei Etagen ahmte es die Mysterienbühne des Mittelalters nach: Himmel, Erde, Unterwelt (das Loch). So konnte er auch den Prolog im Himmel geben. In den Flügeln des

Triptychons hatte er Fausts Zimmer und Gretchens Kammer, in der Mitte war ein Gerüst, genannt „Die Brücke“, wo der Blocksberg dargestellt wurde usw. Hiermit hatte er mittelalterliche Stimmung erzielt, Ruhe auf der Bühne erreicht, und vor allem den Text gerettet, ohne die Augenweide zu opfern.

Das ist ja die Osterszene von Oberammergau, gegen die nichts einzuwenden ist! Also: es geht.

Übersetzung

Wer im Ausland FAUST kennen lernen will, mag es sich etwas Mühe kosten lassen. Kann er die deutsche Sprache nicht, so mag er sie erst lernen; aber Faust wurde um 1860 in Stockholm in der Schule gelesen; daraus schliesse ich, dass der Text allgemein bekannt war, zumal er nicht so schwer ist, wie man sich hat einreden lassen. Die beste und billigste Ausgabe ist die von Loeper bei Hempel, 1,75 für das ganze Werk, mit ausgezeichneten Fussnoten auf jeder Seite, die alles Dunkel erleuchten; sogar die Stellen werden bezeichnet, wo Goethe von Swedenborg gelernt hat. Ausserdem gehen zwei lange Vorreden voraus, welche die Geschichte der Entstehung geben, die Idee des Werkes auseinandersetzen, die Urteile der Zeitgenossen verzeichnen usw. Wer mehr wissen will, kann Boyesens Kommentar lesen (Reclams Universalbibliothek 1521,22; achtzig Pfennige).

Goethes FAUST kann nicht übersetzt werden, soll nicht übersetzt werden, denn Goethe ist tief musikalisch, und die deutsche Sprache klingt so schön bei ihm wie später nur noch bei Heine. Jede Übersetzung des FAUST ist Zerstörung, wenn sie nicht von einem Dichter unternommen wird, der Gesang in der Brust hat und Klang im Ohr. Hat man zum Beispiel von Kindheit an Melodien wie diese gehört:

> Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten,
> Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
> Versuch' ich wohl, Euch diesmal festzuhalten?
> Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?

und liest dann Anderssons Übersetzung, so wirkt sie wie eine Travestie:

Nu nalkas oter, lätta bilders skara!
Som tidigt sväfvat för min dunkla syn.
Ej denna gong jag loter Eder fara
I tan mitt hjerta med Er när i flyn!

Erstens wirkt es wie Vergewaltigung des Textes, wenn man andere Worte hört als gerade diese: „Ihr naht euch wieder"; zweitens ist der Rhythmus entstellt durch die vielen zweisilbigen Worte: nalkas, lätta, bilders, skara, tidigt, sväfvat, dunkla, denna, loter, Eder, fara, hjerta. Alle diese Trochäen gehören nicht zur Oktave, die jambisch ist! Drittens ist der Anfang „Nu nalkas" hässlich mit seinen zwei n. Goethe hat dreisilbige Worte „Schwankende Gestalten" und viersilbige „Festzuhalten". Ferner ist „Ej denna gong jag loter Eder fara" eine leere, hohle und platte Verszeile.

Noch schlechter ist Rydberg, der nicht wie Andersson fähig ist, Goethes realistischer Alltagssprache zu folgen. Rydberg ist gekünstelt, gezwungen, prosaisch, akademisch, wo er Goethes einfachen leichten Stil heben und verbessern will, und ihm fehlt jeder Sinn für Wohllaut. In der ersten Stanze schreibt er diese Zeile nieder (die ein Gymnasiast verbessert hätte):

Och för den trollflägt, som omkring Er sväfvar . . .

„Som omkring" ist ja ein unverzeihlicher Anfängerfehler. Die zweite Stanze, wo er mit Alliteration arbeiten wollte, ist auch misslungen:

Se, glada dagars bilder med Er draga.

Glada, dagar, draga ist ja schrecklich.

Min lefnads labyrintisk vilsna lopp är tungt!
Bland dem jag fordom sjöng för, ack! hur mongen . . .

„Sjöng för" ist simpel, ohne leicht zu sein.

Den krets, som vänskap slog om songen, sprängd.
Nu gör mig äfven bifall rädd, när songen . . .

Ist es ein Schreibfehler, dass songen zwei Male hintereinander kommt, ohne zu reimen, wie Orientalen, Goethe und Rückert mit Vergnügen getan haben?

Nu griper mig en länge fjärmad tronad . . .

En fjärmad tronad? Was ist das?

Die berühmten Verse aus dem Vorspiel auf dem Theater, die am Neuen Theater zu Berlin zu lesen stehen, klingen deutsch so, dass man sie niemals vergisst:

Wie machen wir's, dass alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?

Man höre nun unsere arme Sprache, behandelt von dem „grossen“ Viktor Rydberg:

Hur laga do, att allt är nytt ock kan
Po samma gong ha värde och slo an?

Acht einsilbige, also tonlose Worte in einer Zeile, und dann der Reim auf das Hilfverb kan! (Kunna ist hier Hilfsverb zu ha värde und slo an!)

Oder im zweiten Teile diese (elenden) Verse! Hört!

När sig öfver alla sänker

(Der Mann hat ja keine Ahnung von Gesang!)

När sig öfver alla sänker
Vorligt regn af doft och blom.
När för hvarje dödlig blänker
Fältets gröna rikedom;
Do har alfven brodt, den lille,
Stor i andens kraft och mod,
Hvar han kan, han hjelpa ville
Ömmande för ond och god!

När sig öfver alla ist ja schrecklich! Stor i andens kraft och mod ist Gemeinplatz, Phrase. Hvar han kan, han ist miserabel, platt, dumm! Hört nun Goethes Musik, mit der Ariel den zweiten Teil eröffnet:

Wenn der Blüten Frühlingsregen
Über alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgeborenen blinkt:
Kleiner Elfen Geistergrösse
Eilet, wo sie helfen kann;
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann.

Da ist H. M. Melins Übersetzung viel besser als Rydbergs:

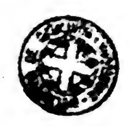
När om voren blomregn flöda
Öfver allas hufvud ner,
När de rika fältens gröda
Emot jordebarnen ler,
Elfvor smo högsinnad skara,
Skynda dit, der hjelpas kan,
Helig eller ond — mo vara!
Ondt dem gör om olycksman.

Das ist viel besser als Rydbergs! Aber es gibt gebildete Individuen der Schwedischen Nation, die glauben, dass Rydberg den zweiten Teil auch übersetzt hat; ich hörte das dieser Tage von einem gebildeten Regisseur. Und doch hat der „grosse Abgeschiedene“ nur 23 Seiten von den 244 (Loepers Ausgabe) des zweiten Teils übersetzt. Dagegen wusste ein grosser Direktor nicht, dass H. M. Melin den ganzen zweiten Teil ins Schwedische übertragen hat, und viel besser als Rydberg, wie deutlich aus den oben angeführten Proben hervorgeht.

Aber der eine wird aufgenommen und der andere wird verworfen. Da der ganze Faust schwedisch übersetzt war, der erste Teil 1853, der zweite Teil 1872, so fragt man sich, was Rydberg mit seiner Übersetzung wollte? Als Anderssons Übertragung zu ihrer Zeit geprüft wurde, erwies sie sich als gut. Ich habe sie nicht mit dem Original verglichen, aber sie fliesst und klingt; es ist Goethe darin, Gesang mit einem Wort. Rydbergs dagegen ist

mühselig, leblos, abstrakt wie von einem Stubengelehrten, nicht anschaulich, nicht sangbar, mit einem Wort schlecht.

Ich habe nun Anderssons Übersetzung zwiefach gewertet: absolut genommen, ist jede Übersetzung unmöglich, auch Anderssons; relativ, verglichen mit Rydbergs, ist sie gut.



Übersicht

Die Kunst des Schauspielers

Das Intime Theater

Das historische Drama

Seite

Shakespeare

Faust

Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn

STRINDBERGS WERKE
DEUTSCHE GESAMTAUSGABE

Unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet

ERSTE ABTEILUNG / DRAMEN

1. Bd. *Jugenddramen* (noch nicht erschienen).
2. Bd. *Romantische Dramen* (um 1880). Das Geheimnis der Gilde. Frau Margit. Glückspeter. Geh. M. 9.—, geb. M. 12.—.
3. Bd. *Naturalistische Dramen* (um 1890). Der Vater. Kameraden. Die Hemsöer. Die Schlüssel des Himmelreiches. Geh. M. 9.—, geb M. 12.—.
4. Bd. *Elf Einakter* (um 1890): Fräulein Julie. Gläubiger. Paria. Samum. Die Stärkere. Das Band. Mit dem Feuer spielen. Vorm Tode. Erste Warnung. Debet und Kredit. Mutterliebe. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
5. Bd. *Nach Damaskus.* In 3 Teilen (um 1900): Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
6. Bd. *Rausch* (um 1900): *Totentanz.* 1. und 2. Teil. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
7. Bd. *Jahresfestspiele* (um 1900): Advent. Ostern. Mittsommer. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
8. Bd. *Märchenspiele. Ein Traumspiel* (um 1900): Die Kronbraut. Schwanenweiss. Ein Traumspiel. Geh. M. 7.-, geb. M. 10.-.
9. Bd. *Kammerspiele* (um 1910): Wetterleuchten. Die Brandstätte. Gespenstersonate. Der Scheiterhaufen. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
10. Bd. *Spiele in Versen* (um 1910): Abu Casems Pantoffeln. Fröhliche Weihnacht! Die grosse Landstrasse. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
11. Bd. *Meister Olof.* Erste Fassung in Prosa und letzte Fassung in Versen. Geh. M. 8.–, geb. M. 11.—.
12. Bd. *Königsdramen* (um 1900): Folkungersage. Gustav Wasa. Erich XIV. Königin Christine. Geh. M. 9.—, geb. M. 12.—.
13. Bd. *Deutsche Historien.* Gustav Adolf (Der 30 jährige Krieg). Die Nachtigall von Wittenberg (Luther). Geh. M. 10.—, geb. M. 13.—.
14. Bd. *Dramatische Charakteristiken* (um 1910): Engelbrecht. Karl XII. Gustav III. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
15. Bd. *Regentendramen* (noch nicht erschienen).

ZWEITE ABTEILUNG / ROMANE

1. Bd. *Das rote Zimmer.* 1879. Roman. Geh. M. 10.-, geb. M. 13.-.
2. Bd. *Die Inselbauern.* 1887. Roman. Geh. M. 8.-, geb. M. 11.-.
3. Bd. *Am offnen Meer.* 1890. Roman. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
4. Bd. *Die gotischen Zimmer.* 1904. Roman. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
5. Bd. *Schwarze Fahnen.* Sittenschilderungen vom Jahrhundertwechsel. Roman. Geh. M. 9.—, geb. M. 12.—.

Neue Ausgabe in Fraktur in fünf Bänden. Gesamtpreis geb. M. 50.—.

DRITTE ABTEILUNG / NOVELLEN

DIE MODERNEN NOVELLEN

1. Bd. *Heiraten.* 1884. *Zwanzig Ehegeschichten:* Asra. Liebe und Brot. Musste. Ersatz. Reibungen. Unnatürliche Auslese. Reformversuch. Naturhindernis. Ein Puppenheim. Vogel Phönix. Romeo und Julia. Herbst. Fruchtbarkeit. Zwangsehe. Die verbrecherische Natur. Corinna. Ungetraut und getraut. Zweikampf. Seine Magd. Der Familienversorger. Geh. M. 10.—, geb. M. 13.—.
2. Bd. *Schweizer Novellen.* 1885. Inhalt: Neubau. Rückfall. Über den Wolken. Gewissensqual. Auf zur Sonne. Die Möwen. Der Kampf der Gehirne. Das Märchen vom Sankt Gotthard. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
3. Bd. *Das Inselmeer* (noch nicht erschienen).
4. Bd. *Märchen und Fabeln.* Geh. M. 10.—, geb. M. 12.—.
5. Bd. *Drei moderne Erzählungen.* 1906. Der Sündenbock. Richtfest. Quarantäne. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.

DIE HISTORISCHEN NOVELLEN

6. Bd. *Schwedische Schicksale und Abenteuer.* 1883. Inhalt: Veredelte Frucht. Ein Unwillkommener. Höhere Zwecke. Beschützer. Von gut und böse. Entwicklung. Paul und Peter. Neue Waffen. Ein Triumph. Ein Begräbnis. Herrn Bengts Frau. Der letzte Schuss. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
7. Bd. *Kleine historische Romane.* 1889. Tschandala. Eine Hexe. Die Insel der Seligen. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
8. Bd. *Historische Miniaturen.* 1905. Inhalt: Die ägyptische Knechtschaft. Der Halbkreis von Athen. Flaccus und Maro. Leontopolis. Das Lamm. Das wilde Tier. Apostata. Attila. Der Diener der Diener. Ismael. Eginhard an

Emma. Das tausendjährige Reich. Peter, der Eremit. Laokoon. Das Werkzeug. Old merry England. Der Weisse Berg. Der Grosse. Die sieben guten Jahre. Gerichtstage. Geh. M. 9.—, geb. M. 12.—.

9. Bd. *Schwedische Miniaturen.* 1905. Inhalt: Starkodd. Hildur, die Opferbraut. Adelsö und Björkö. Wikingerleben. Der Jarl. Karl Ulfsson und seine Mutter. Die Geiseln. Gerichtsreise. Das Trauerspiel von Örbyhus. Apostata. Das Wasaerbe. In Bärwalde. Der König von Öland. Das Elefantengewölbe. Leichenwache. Der Strohmann. Eine königliche Revolution. Geh. M. 10.50, geb. M. 13.50.

VIERTE ABTEILUNG / LEBENSGESCHICHTE

1. Bd. *Der Sohn einer Magd.* 1886. Geh. M. 11.25, geb. M. 15.75.
2. Bd. *Die Entwicklung einer Seele.* Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
3. Bd. *Die Beichte eines Toren.* 1888. Geh. M. 10.50, geb. M. 13.50.
4. Bd. *Inferno. Legenden.* 1897/98. Geh. M. 10.50, geb. M. 13.50.
5. Bd. *Entzweit. Einsam.* 1902/03. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.

FÜNFTE ABTEILUNG / GEDICHTE

Ein Band Gedichte (noch nicht erschienen).

SECHSTE ABTEILUNG / WISSENSCHAFT

DIE EINZELNEN WISSENSCHAFTEN (VORLÄUFIGE AUSWAHL)

1. Bd. *Unter französischen Bauern.* 1885. 1. Abteilung. Bauernleben in einem französischen Dorfe. 2. Abteilung. Autopsien und Interviews. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
2. Bd. *Blumenmalereien und Tierstücke, Schwedische Natur, Sylva Sylvarum* (bisher einzeln erschienen).
3. Bd. *Das Buch der Liebe.* Ungedrucktes und Gedrucktes aus dem Blaubuch. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
4. Bd. *Dramaturgie.* 1910. Die Kunst des Schauspielers. Das Intime Theater. Das historische Drama. Shakespeare. Faust. Geh. M. 7.50, geb. M. 10.50.
5. Bd. *Ein Blaubuch.* 1906. Die Synthese meines Lebens. Geh. M. 10.50, geb. M. 15.—.
6. Bd. *Ein neues Blaubuch.* Der Synthese meines Lebens zweiter Band. 1907. Geh. M. 10.50, geb. M. 15.—.
7. Bd. *Ein drittes Blaubuch* (in Vorbereitung).





